

في
الأدب العربي المعاصر



الدكتور السعيد الورقي

في الأدب العربي المعاصر

الطبعة الأولى

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت . ص.ب ١١٠٧٤٩

بيروت
١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت . لبنان . ص.ب: ٧٤٩ - ١١

المقدمة

يتميز الأدب العربي المعاصر بميزة واضحة . هو أنه أدب غاضب متمرد يشهد ابداعات ثائرة رافضة تسعى إلى ارتياد آفاق جديدة يغلب عليها التجريب.فالشعر العربي منذ بدأ ثورته في الاربعينيات على البناء التقليدي ، وهو يخوض مغامرات عديدة لتقديم أشكال جديدة للقصيدة العربية معتمداً على تفعيلة البحور الصافية تارة وعلى التجريب في التفعيلات المركبة تارة أخرى ، وعلى المزاوجة بين تفعيلات أكثر من بحر شعري تارة ثالثة ، وعلى الغاء موسيقى التفعيلة كلية أحياناً .

والشعر العربي المعاصر أيضاً شهد تمرداً واضحاً على الغنائية في القصيدة الشعرية معتمداً على الدرامية في بناء قصيدته ، وعلى المزاوجة أحياناً بين الدرامية والغنائية ، ثم انتقل مرة ثالثة إلى غنائية جديدة تجاهد للتخلص من وجدانيات الغنائية الذاتية القديمة .

والقصة العربية تمردت على البناء الواقعي التسجيلي ، وخاضت مغامرات عديدة تمثلت في القصة الفلسفية والقصة الوجودية وقصص تيار الوعي وقصة ما وراء الوعي ، كما انتقلت من الاعتماد الكلي على عنصر الحكاية كغاية في ذاته إلى أن تكون الحكاية قالباً أو اطاراً لمضامين

أخرى عديدة بعضها اجتماعي وبعضها فلسفي وبعضها ايديولوجي .

والمسرح العربي المعاصر بالرغم مما أصابه من تقلص بعد حركة الازدهار التي شهدها في الستينيات ، هو الآخر مسرح غاضب ثائر ، جرب كل الأساليب المسرحية التي عرفها المسرح الغربي ، وسعى ملحاً لاكتشاف وسائل مسرحية جديدة اقترب في بعضها من الواقع ، وفي البعض الآخر من الفكر المجرد .

بشكل عام أدبنا العربي المعاصر أدب مغامر يغلب عليه التجريب والبحث عن الجديد ، الجديد في الشكل، والجديد في الفكر، والجديد في علاقة الفرد بالواقع وفي علاقته بالمجتمع .

ولا شك أن هذه الظاهرة شيء طبيعي ، يأتي بعد هضم الأديب العربي لاتجاهات ومدارس الأدب الغربي ، وتمثله لهذه الاتجاهات في أعمال أكثر من جيلين .

لقد أطلق الجيل المعاصر صيحته الخطيرة في أوائل الستينيات حينما أعلن أنه جيل بلا أساتذة . وأثارت هذه الصيحة العديد من المناقشات والقضايا كانت أهمها قضية الصراع بين القديم والجديد ، وقضية تواصل الأجيال وقضية التجديد والمعاصرة .

وحين أعلن أدباء الستينيات أنهم جيل بلا أساتذة ، كانوا يقصدون أنهم ليسوا امتداداً للجيلين السابقين ، لأنهم يريدون أن يخوضوا مغامرة ابداعهم الأدبي بمفردهم وقدراتهم وبقدر ما يكتشفون هم أنفسهم لأن من سبقهم من أدباء محدثين ، كانت تجاربهم تميل في الأكثر إلى الاعتماد على المدارس والاتجاهات الغربية .

ولا شك أن فيما نادى به هذا الجيل جانباً من الصواب أصابه سوء التقدير والاسراف المبالغ في أحيان كثيرة .

فمن ناحية ، نجد أن الفن القصصي والفن المسرحي في التجربة الأدبية المعاصرة قد حققا مفهوماً متفرداً ملحوظاً ، على حين نجد في الناحية الأخرى تطوراً واضحاً في التجربة الشعرية المعاصرة من حيث البناء والمضمون ، على أنه لم يبلغ درجة التنوع وغزارة المحتوى الذي نراه في مجال القصة والرواية . وربما كان مرجع هذا الى أن القصيدة التقليدية في صياغتها ومحتواها لا تزال تجد لها صدى في مكوناتنا المزاجية التي تحتكم الى رصيد هائل عبر قرون القصيدة الشعرية التقليدية ، في الوقت الذي لم يكن للفن القصصي والفن المسرحي رصيدهما المماثل .

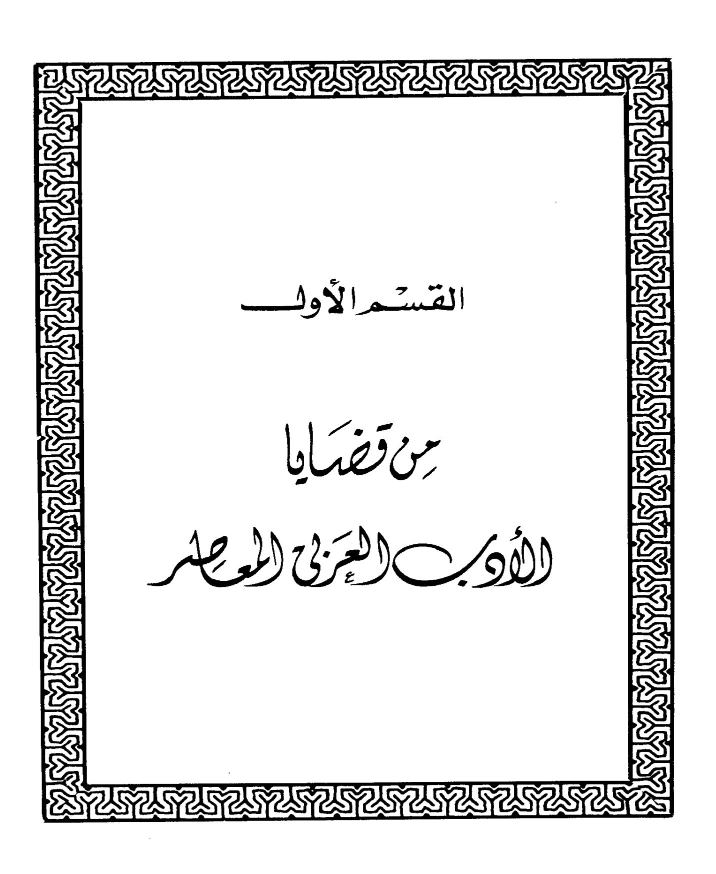
ومسئولية دارس الأدب وناقده مسئولية هامة وحيوية ، لأنه مطالب أولاً برصد كل الابداعات الأدبية ، وهي مهمة شاقة وصعبة في أدبنا العربي المعاصر ، كما أن عليه أيضاً أن يوضح خصائص وملامح هذه الابداعات ، وأن يصنفها في اتجاهات عامة ، وأن يدرس عناصر الجمال الابداعي فيها محاولاً تأصيل ما يمكن أن يرد منها إلى التراث الابداعي من ناحية وتوضيح ملامح التجديد وقيمته من ناحية أخرى .

كذلك فان على دارس الأدب وناقده أن يعرض للقضايا الأدبية والفنية التي تتصل بما يدرسه مما يتيح الفرصة للقارىء وللأديب المبدع - أيضاً - في أن يتعرف على العناصر الجمالية في العمل الأدبي من ناحية ، وفي التعرف على كل ما يتصل بالعمل الأدبي المتناول من قضايا ومشكلات .

وكتابنا هذا يحاول أن يقدم هذا الجهد المطلوب من دارس الأدب وناقده ، فيتناول في قسمه الأول بعض القضايا المتصلة بالأدب العربي المعاصر ، ويقدم في قسمه الثاني دراسات تطبيقية لبعض الجهود الشابة المعاصرة في الأدب العربي ، فيقدمها للقارىء من ناحية ، ويتعرف على حجم طاقتها من ناحية ثانية ويوضح قيمتها الفنية من ناحية ثالثة .

أرجو أن يسهم هذا الجهد المتواضع في تعريف القارىء العربي ببعض الجهد الأدبي المعاصر ، وأن يعينه على قراءة هذه الأعمال والاستمتاع بها .

السعيد الورقي
بيروت ١٩٨٤



القسم الأول

من قضايا الأدب العربي المعاصر



فن القصة والتكوين الثقافي لكاتب القصة العربي

عليّ أن أوضح في البداية ، أنني أرى القصة ـ قصيرة كانت أم طويلة ـ أخصب الفنون المعاصرة ، وأقدرها على أن تكون الفن الذي يلخص خصائص الفنون الأخرى ويوظف طاقاتها الابداعية ، وهذا بلا شك يجعلها في مكان الصدارة بين غيرها من الفنون المعاصرة ، بل ويجعلها أقدر على أن تكون فن العصر الذي يمكن أن يقدم أكمل الصيغ الفنية .

* * *

والفن القصصي ، صيغة أدبية حديثة ـ إذا قيست بفنون الأدب الأخرى ـ فهي في الآداب الغربية لم تظهر قبل القرون الثلاثة الأخيرة[1] ، وأما في الأدب العربي ، فلم تظهر الا مع هذا القرن أو قبيله بقليل[2] ولقد كانت هذه الصيغة الأدبية ـ في الحقيقة ـ وليدة الاهتمام

(١) انظر دائرة المعارف البريطانية : مادة Novel ومادة Short Story وانظر كذلك The English Novel لمؤلفه Walter Allen .

(٢) انظر د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة ، وكذلك د. عبد العزيز عبد المجيد Modern Arabic Short Story .

بالإنسان والتاريخ ، ومحاكاة حركة الإنسان والتاريخ في واقع المجتمع البشري الحي .

وخلال رحلة الفن القصصي ، عرفت القصة كثيراً من أساليب البناء الفني ، وذلك للوصول إلى تعميق الحقيقة واتساعها .

حاولت القصة من خلال أسلوب السرد والتتابع التاريخي أن تصور الواقع من خلال منهج فكري أو نظرة ثورية في الواقعية النقدية والطبيعية والأدب الفيكتوري وواقعية ما قبل الثورة الروسية في روسيا ثم الواقعية الاشتراكية . وهكذا اهتمت أعمال ديكنز Charles Dickens وزولا Emil Zola وبلزاك H. de Balzac وتشيكوف Chekhov وجوركي Maxim Gorky وأمثالهم ، اهتمت هذه الأعمال بتصوير علاقة الانسان بالغير من خلال التركيز على المجتمع ومؤسساته تركيزاً يقدم الإنسان كائناً يتحرك في زمن مترجم إلى علاقات اجتماعية في أحداث مترابطة ومتعاقبة .

قدمت هذه الأعمال«واقعاً متماسكاً ، هضمه الكاتب سلفاً وعلق عليه ، ويكفي الكشف عنه بدقة للعثور على صورة متماسكة له . ونقلت للقارىء قصة بطل يعيش في عالم محدود المعالم ، يحركه الكاتب كيفما شاء وفي الاتجاه الذي يشاء »[٣] .

ولعل أهم ما يمكن الإشارة إليه هنا ونحن نتحدث عن هذه المرحلة ، هو ما قدمته هذه الأعمال للغة الأدب ، حيث انتقلت بها من شكلية النثر الفني حيث اللغة قيمة وغاية في ذاتها ، إلى مفهوم جديد للغة

(٣) د. سامية أسعد : الرواية الفرنسية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد الثالث ، العدد الثالث ، ١٩٧٢ ، ص ٧٢٥ .

في الأدب ، يقوم على اعتبارها وسيلة توصيل واتصال ، وافعال حركة نامية .

ولقد كانت أعمال ديستويفسكي Dostayevsky ، والتي تنتمي في اطارها العام إلى الملامح السابقة ، كانت أعماله ـ التي قامت على محاولة استكشاف الحياة الباطنية للإنسان ، مقدمة تمهيدية للقصص النفسي وما تطور عنه من تيار وعي وقصص وجودي واتجاه لما فوق الواقع ، على النحو الذي توضحه أعمـال جيمس جويس J. Joyce ومارسيل بروست M. Proust وفرجينيا وولف Woolf وكافكا F. Kafka وكامى A. Camus وأعمال أمثالهم .

لقد رأت هذه الأعمال أن الشخصية ليست وجوداً خارجياً فقط ، وإنما هي أيضاً وجود داخلي . وهذا الوجود الداخلي عالم مستقل بذاته عن عالم الخارج وإن اتصل به وتفاعل معه . لذلك،فالحدث هنا ليس هو الحدث الواقعي الموضوعي الذي تتوالى فيه اللحظات متعاقبة ، وإنما هو حدث داخلي نفسي .

وهكذا اتجهت هذه الأعمال إلى التعبير عن الوجود الداخلي ، واعتبرته المنفى الاضطراري ، والسجن الذي لا نهاية له من هذا الوجود غير المبرر .

واستخدمت القصة هنا أسلوب تيار الوعي Stream of Consciousness للتعرف على العالم الداخلي للذات، ، وللكشف عن مستويات الوعي الإنساني السابقة على التعبير . واستطاعت قصة تيار الوعي أن تستفيد من تقدم نظريات علم النفس في منجزات فـرويد Frued ويـونج Jung وبرجسون Bergson وغيرهم ، كما استطاعت ان تستفيد من المنجزات

العلمية والرياضية والاقتصادية الحديثة ، وكذلك استطاعت أن تستفيد من اسهامات علم الاجتماع وعلم الإنسان وعلم الاساطير .

ومن خلال توظيف هذه المستوعبات ، قدمت القصة عالماً حائراً تختلط فيه الذاتية بالموضوعية في مزيج من الاحاسيس والانطباعات والتجارب التي لا تحدد موقع الإنسان من العالم الذي يعيش فيه الا بالقدر الذي ينعكس به الواقع الخارجي في وعي الإنسان . وتحولت القصة الى مادة شعرية ، بعد أن أصبح الواقع القصصي واقعاً شعورياً أسطورياً تُشَعُّ فيه أكثرُ الايحاءات الانفعالية ذات الدلالات النفسية والاسطورية والروحية والصوتية والاجتماعية(٤) .

ومنذ الاربعينيات من هذا القرن ، ظهرت في فرنسا مدرسة الرواية الجديدةNauveau Roman، والتي ضمت عدداً من كتاب القصة الجديدة ؛ على رأسهم ميشيل بيتور M . Butor وآلان روب جرييه A . Robbe Grillet وناتالي ساروت N. Sarraute .

وكانت هذه المدرسة الجديدة بأعمالها ونظرياتها النقدية ثورة على النظرة الواقعية باتجاهاتها التي رأت في الإنسان وحياته مقياساً للكون ، كما كانت ثورة على النظرة النفسية باتجاهاتها التي رأت الذات مقياساً للكون .

---

(٤) انظر الفصل الخامس من كتاب Stream of Consciousness in the Modern Novel by Robert Humphry
والترجمة العربية له التي قام بها الدكتور محمد الربيعي في طبعة نشرتها دار المعارف ـ القاهرة.وانظر كذلك الفصل السابع من كتاب The English Novel

رأت مدرسة الرواية الجديدة ، أنه لما كان الإنسان ظاهرة من ظواهر عديدة في هذا العالم ، فإن الاقتصار عليه ـ سواء باعتباره وحياته مقياساً للكون ، أو باعتبار ذاته هي المقياس ـ سيؤدي إلى تضخيم مزيف ومبالغة من شأنها أن تفقدنا البصيرة الموضوعية التي تباعد بين الشعور الإنساني والشيء الكائن .

فالعالم كون متحرك «حتى في أكثر أشكاله مادية، بل حتى في سويداء سكونه الظاهر »[٥] . وقد اتجهت القصة من خلال هذه النظرة إلى محاولة تصحيح وضع الإنسان من أجل فهم أعمق للكون ، وصولاً إلى سيكولوجية الحقيقة ذاتها كما يقول سارتر Sartre عن أعمال ناتالي سورت في مقدمته التي كتبها لقصتها « صورة مجهولة » .

هكذا اتجه كاتب القصة ـ من خلال استيعابه للاطار الحضاري الذي يشكل عصره ، إلى أن « يخترع الوسائل التي يبحث بها ، وإلى أن يعيد النظر في مناهجه كذلك »[٦] وصولاً للحقيقة التي تكشفها المعارف العلمية ، وتطورات عالم متقلب وتغيرات معقدة لا تتوقف من حولنا . فليس « العالم مثلما كان منذ مائة عام مثلاً . لقد تطورت الحياة المادية والفكرية والسياسية بشكل واضح ، مثلما تغير المظهر الفيزيقي لمدننا وبيوتنا وقرانا وطرقنا . . الخ . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن معارفنا عما فينا وعما هو موجود حولنا (ونعني المعرفة العلمية ، سواء في

---

(٥) الآن روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف بمصر ، ص ١٣١ .

(٦) ادوار لوب واندريه سوفاج : الرواية الجديدة في فرنسا ، مجلة الهلال القاهرية ، يونيه ١٩٦٦ ، ص ٨٩ (بدون مترجم) .

علوم المادة أم في علوم الانسان) ، قد صادفت هي أيضاً انقلاباً صارخاً »[٧] .

* * *

على هذا النحو الذي أبناه ، استطاع الفن القصصي من خلال رحلة لم تتجاوز بعد ثلاثة قرون في الأدب الغربي ، أن يقدم للكاتب المعاصر حقيقتين :

الأولى : ذلك الميراث الهائل من البحث والمعرفة ، وهو ميراث استفاد ـ موظفاً ـ كل الخبرات البشرية ؛ العقلية والعلمية والروحية .

والحقيقة الثانية ، هي ما سبق أن قررناه في البداية ، حين ذكرنا أن الفن القصصي قد استطاع أن يختصر كل الفنون الأخرى ، موظفاً امكاناتها التعبيرية ، فحقق بذلك مفهوماً لفن شامل .

لقد استطاعت القصة الواقعية بكل أشكالها أن تحتوي البناء الملحمي الدرامي ، حينما « كانت سيرة معركة ، أو سلسلة من المعارك بطلها الإنسان »[٨] . كما استطاعت القصة في هذه الواقعية توظيف قدرات فن التصوير بما تعرضه من لوحات تتحرك بألوانها وظلالها .

واستطاعت القصة النفسية باتجاهاتها أن توظف قدرات الشعر الغنائي والموسيقى ، حين اهتمت بالظلال الايحائية وبالطاقات الانفعالية في اللغة .

---

(٧) نحو رواية جديدة ص.ص. ١٤٠ ـ ١٤١ .

(٨) مقدمة د. لويس عوض للترجمة العربية لكتاب نحو رواية جديدة ، ص ٨ .

أما الرواية الجديدة ـ والتي هي في الحقيقة تجميع لكل المنجزات السابقة الى جانب اضافاتها ـ فقد استخدمت إلى جانب طاقات الفنون التقليدية ، امكانات فن جديد على الحضارة البشرية هو فن التصوير المرئي والمسموع (في السينما والتليفزيون والراديو) حيث اهتمت أعمال جرييه وساروت وأمثالهما بالتكوين الذي يملك امكانات التأثير على أكثر من حاسة في وقت واحد مع التركيز بشكل خاص على حاستي العين والأذن . يقول روب جرييه : « إن قطعات « المونتاج » وتكرار المشاهد ، والتناقضات والشخصيات التي سرعان ما تتجمد مثلما يحدث في صور الهواة ، كل هذا يعطي لهذا الحاضر المستمر قوته وحيويته . ليس هناك اهتمام بطبيعة الصور ، وإنما بالتكوين »[٩] . لقد تمكنت القصة ـ خلال ميراثها هذا ـ من التأكيد على أن الفن حياة ، وأنه لا شيء فيه يكتسب بشكل نهائي ، كما أنه لا يمكن للفن أن يوجد دون اعادات النظر المستمرة .

كما استطاعت القصة من خلال احتوائها لمناهج الفنون الأخرى وأدواتها وخصائصها التعبيرية أن تكون الفن الأشمل .

* * *

هذا هو الميراث القصصي الذي يقف أمام كاتب القصة في الأدب العربي المعاصر آتياً من الآداب الغربية .

أما ميراثه القصصي في أدبه العربي ، فبالاضافة إلى ما في تراثنا القديم من أشكال قصصية كتبت بقصد تعليمي أو أخلاقي ، وكانت اللغة

---

(٩) نحو رواية جديدة ، ص ١٣٢ .

في أغلبه غاية في ذاتها فيما عرف بالنثر الفني[١٠] إلى جانب هذه الأشكال القصصية ، فأمام كاتب القصة العربي المعاصر رصيد هائل من المحاولة والتقليد والتجريب والتفرد ، خلال مرحلة قاربت على القرن ، استطاع فيها كاتب القصة العربي أن يختصر رحلة الثلاثة قرون الغربية ، وأن يؤكد في نهايتها تجربته الخاصة بعد هضمه لكافة التيارات والاتجاهات الغربية المتعددة .

« تنبهت مصر أولاً إلى هذا الفن الجديد ، ثم نبهت إلى ضرورة خلق مثيله في مصر وفي العالم العربي »[١١] كان هذا منذ مطلع القرن العشرين أو قبيله بقليل .

هكذا تعرف الأدب العربي على فن جديد ، استطاع خلال فترة ضئيلة ـ إذا قيس بتاريخ فن الشعر ـ أن يحتل الصدارة ، وأن يُخفِت صوت الشعر مع ما له من رصيد في الوجدان العربي .

وتلاحقت أجيال كتاب القصة في الأدب العربي في سرعة مدهشة ، مثل فيها كل عقد جيلاً له نصيبه الواضح من المحاولة والتجريب ، وله اسهاماته الملحوظة في التطوير والتقدم ، وله ملامحه التي تميزه عن غيره .

* * *

كل هذا يمثل ميراثاً من المعرفة والخبرة أمام كاتب القصة

---

(١٠) انظر : محمود تيمور : محاضرات في القصص في أدب العرب .

(١١) د: سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ١٦ .

المعاصرة ، يجد معه نفسه مطالباً أولاً بأن يكون وثيق الاتصال بحركة القصة في العالم ، وأن يُلم ـ بحكم هذا الاتصال ـ بالميراث القصصي الهائل الذي يشكل جزءاً هاماً من خبرته الفنية . حقيقة ، هناك قصور شديد في متابعة الحركة الفنية في العالم ، لقلة المترجمات ، والافتقار الى تخطيط منظم لحركة الترجمة والمتابعة .

إن هذا يتطلب من المسئولين ـ خاصة وإن مسئولية الثقافة في أغلب البلدان العربية مسئولية دولة أو مؤسسات ثقافية تتبع الدولة ـ يتطلب هذا من المسئولين ، العمل على اعداد تنظيم دقيق لحركة الترجمة ، يقوم عليه أساتذة متخصصون ، تتاح لهم إمكانية التعرف على ما تقدمه المطابع الغربية لاختيار أصلح ما يقدم للقارىء العربي في ترجمة علمية مزودة بالدراسات التي تعين على تفهم مادة الكتاب والتعرف على مؤلفه ومكانته . . الخ .

بل إن على هذه المؤسسات ، تقع كذلك مسئولية ما يلقاه الكتاب العربي والمجلات الفنية والعامة من متاعب تحول بينها وبين حرية الانتقال في البلاد العربية ، مما يزيد من صعوبة التعرف على ما يدور في الساحة الأدبية حتى على المستوى العربي .

ومثل هذا يقال أيضاً عند النظر إلى هذا الفقر الشديد الذي تعانيه مكتباتنا ودور عرض الكتب ، يتمثل في قلة ـ بل انعدام ـ ما تضمه من كتابات حديثة صدرت عن دور النشر الأجنبية .

ولا يقف التكوين الثقافي لكاتب القصة ـ وعلى الأخص الكاتب العربي ـ عند حد التعرف على الخبرة الفنية فيما قدمه الكتاب من أعمال قصصية فحسب ، بل إنه مطالب أيضاً بالتعرف على مجموع العلوم

والمعارف البشرية التي تشكل أساس خبرته بالإنسان وبالوجود . لقد خصصت بالقول كاتب القصة العربي ، لأن هذه الظاهرة تكاد أن تكون مفتقدة في أعمالهم القصصية .

فالملاحظة الجديرة بالاعتبار ، أن الأعمال القصصية الغربية ، تطرح من خلالها تجربة مثقف تعرف على المنجزات البشرية في ميادين العلوم النظرية والتجريبية والروحية والنفسية والاجتماعية ، كما أن بها هضماً موفقاً للفنون المختلفة في اتجاهاتها وأساليبها . لقد أدرك الفنان الغربي ، أنه معني أساساً بالتجربة الإنسانية وبظواهر الوجود من حوله ، وأن عليه بالتالي أن يكون على علم بكل ما توصل إليه الإنسان من معرفة حول الانسان وظواهر الوجود .

لكن المتتبع للإنتاج القصصي الهائل في الأدب العربي الحديث والمعاصر ، سيلاحظ أن الغالبية الغالبة نتاج تجربة محدودة الثقافة والخبرة .

كذلك يجب أن يضع كاتب القصة في الاعتبار ، أن مجال ابداعه فن شمولي ، استطاع أن يوظف طاقات كل الفنون الأخرى . لذلك فهو مطالب بالتعرف على الامكانات الابداعية لهذه الفنون ومدى استغلالها لتطوير فنه .

إن هذا لن يثري العمل القصصي فحسب ، بل سوف يمكن كاتب القصة من التغلب على منافس خطير للعمل القصصي عند جمهور القراء ، وأعني به الفنون السمعية والبصرية .

لقد ارتبطت القصة في نشأتها الأولى في الأدب العربي الحديث

بهدفين هما : التسلية والقيمة الاخلاقية . ولا يزال الهدفان مسيطرين على أذهان غالبية قراء القصة الذين يمثلون جمهوراً عريضاً للقصص التجاري والبوليسي وغيرهما من قصص التسلية . هذا في الوقت الذي تلقى فيه الأعمال الفنية ـ خاصة المعاصرة ـ صدوفاً واعراضاً من جمهور القراء .

ففي هذا الوقت الذي يطالب فيه المثقفون بضرورة تقريب المسافة بين الكاتب والقارىء ، بمساعدة القارىء على التزود بالخبرة الفنية اللازمة له والتي تمكنه من الاستمتاع بهذا الفن الذي لم يكتب بقصد التسلية أو بقصد اخلاقي . في هذا الوقت يلقى فن القصة مزاحمة شديدة ومنافسة خطيرة من فنون التسلية السمعية والبصرية التي تجد اقبالاً جماهيرياً أكثر من قراء قصص التسلية .

إن التغلب على هذه المشكلة ، يكمن كما قلت ، حين تنجح القصة في توظيف امكانات هذه الفنون المستحدثة ، على نحو ما نرى في الرواية الجديدة في فرنسا ، وذلك إلى جانب الاستخدام الموفق لطاقات الفنون الأخرى .

* * *

وهكذا يتضح لنا كيف تمكنت القصة ، خلال رحلتها القصيرة نسبياً ، من توظيف طاقات الفنون الابداعية ، واستغلال خصائص الصياغة في كل فن منها ، فتوصلت بهذا إلى فن شمولي .

وقد أثر هذا بدوره على طبيعة التكوين الثقافي لكاتب القصة ، وخاصة في الأدب العربي المعاصر ، الذي أصبح مطالباً بمعرفة مسار

هذا الفن في الأدبين الغربي والعربي ومعرفة اتجاهاته وخصائص كل اتجاه ، كما أنه مطالب أيضاً بالتعرف على كل ما انجزته البشرية بصدد بحثها عن حقيقة الإنسان وظواهر الوجود ، أو هو على الأقل مطالب بمعرفة الروح الكامنة وراء هذه المنجزات وعلى كاتب القصة المعاصرة كذلك أن يسعى الى معرفة طاقات الفنون الأخرى ووسائلها التعبيرية وامكانيات هذه الوسائل ، توسلاً إلى توظيف هذا كله في فنه الشامل[١٢] .

(١٢) لا انكر أن لدينا من الكتاب من تتوافر لديهم هذه المكونات أو غالبيتها ، نذكر منها أسماء مثل نجيب محفوظ - جبرا ابراهيم جبرا - حليم بركات - غادة السمان - الطيب صالح - نعيم عطية - محمد الصاوي - ليلى بعلبكي - ذا النون أيوب - فاضل العزاوي - الطاهر وطار - أحمد المديني .



الفن خبرة
مدخل لقراءة الأدب المعاصر

الفن ، انتاجاً واستمتاعاً ، خبرة ، ويخطىء من يظن غير هذا . أما الاعتقاد بأن الاستمتاع بالفن يتأتى لكل انسان هكذا عفو الخاطر أو وليد الفطرة ، فأمر يثير الدهشة والحيرة معاً .

ولو دققنا قليلاً ، لاكتشفنا أنه حتى في الفنون التجارية ، وهي فنون المتعة والتسلية ـ فإن المتلقي لها بحاجة إلى خبرة يستطيع أن يحقق من خلالها متعة التسلية . فإذا فكيف الأمر مع الفنون الجادة ؟ .

إن وسائل تحقيق الخبرة بالفنون هي المعرفة فلكل فن أسراره الخاصة وأساليب التعبير التكنيكية المتصلة به وميراثه في الوجدان البشري . وكل هذه الأمور لازمة إلى جانب المعرفة المتعمقة للانسان والحياة باعتبارهما مجال التعبير الفني ، كل هذه الأمور لازمة لتكوين خبرة فنية يستند إليها المتلقي ويعتمد عليها في التعامل مع العمل الفني .

إن هذا يفسر بلا شك السر وراء رفض الغالبيه ـ عندنا ـ حتى من المتعلمين لفنون صعبة مثل التصوير السريالي والموسيقى الكلاسيكي والاوبرالي والأدب الذي يقدم عوالم أخرى لا تتفق مع المنطق والوضوح في لغة طرحت هي الأخرى هذا المنطق الواضح .

إن السر في هذا ، وفي ضوء ما تقدم ، يرجع إلى عدم توافر خبرة فنية كافية بهذه الفنون لدى المتلقي .

وعندما تتوافر هذه الخبرة ، سيصبح من السهل على المتلقي أن يتعامل مع هذا الفن ، وبالتالي أن يكشف عن الحقيقة التي أراد أن يقدمها الفنان من فنه .

من هنا تأتي أهمية الناقد المثقف صاحب البصيرة والبصر ، الذي يتمكن من خلال ثقافته وخبرته وبصيرته ، من توصيل التجربة الفنية - وجزء كبير منها يتم بطرق لاواعية - إلى المتلقي الذي لا تسعفه خبرته وثقافته من الوصول إلى العمل الفني .

إن لكل عمل فني في الواقع لغته الخاصة ، وعالمه المتفرد المتميز ، وهذه اللغة وهذا العالم يمتزجا في داخل الفنان بطريقة لاواعية وواعية في آن معاً . وعندما يخرج هذا العمل فنا ابداعياً يظل سراً مختوماً حتى يأتي من يكشفه . وبقدر كشفه بقدر ما يعطيه العمل .

هكذا الفنون جميعها ، في كل عصر وفي كل مكان ، وإن تفاوت الجهد المبذول في التعامل معها بقدر ما تعيه من حضارة بسيطة أو معقدة .

* * *

هذا حديث عام ، ننتقل منه إلى حديث خاص حول لون من الكتابة الأدبية المعاصرة شديد التعقيد وبالتالي شديد الغموض .

إنه لون من الكتابة الأدبية رأيناه أخيراً في المسرح والشعر والقصة ، يقدم اطاراً واقعياً وأشخاصاً واقعيين بأسماء مألوفة تعيش في

أماكن مألوفة وتتحرك في علاقات مألوفة ، ولكن العالم الذي تقدمه هذه التجربة مع هذا ، عالم غير مألوف أو قل إنه عالم لا واقعي ، ومن هنا تأتي غرابته التي تصرف المتلقي عن متابعته .

وإذا حاولنا ـ في ضوء ما ذكرناه من قبل ـ أن نكشف عن هذا العمل استناداً ـ إلى خبرة ومعرفة تؤهل للتعرف عليه ، فسنكتشف أن هذه الواقعية اللاواقعية تقدم بطلاً مأزوماً يعيش دائما مع ذاته وداخلها . ومن خلال استغراقه في ذاته يكشف عن رؤ يا الذات للواقع بوسائل تختلف بطبيعة الحال عن وسائل الواقع الخارجي .

فالذات هنا ذات رافضة للواقع ، ولمنطق هذا الواقع ، وبالتالي فإن وسائل التوصيل المستخدمة في هذا الواقع ستكون وسائل مرفوضة . من هنا كان على هذه الذات من خلال وعيها لذاكرة الإنسان الميثولوجية باستغراقها في داخلها ، كان على هذه الذات أن تستحضر وسائل التوصيل الإنسانية كلها .

وألصق هذه الوسائل بالذاكرة الانسانية ، تلك الوسيلة الأولى التي عرفها الإنسان في طفولة الانسانية ، وأعني بها استحضار الافكار والانفعالات بالصور في ذلك العالم الاسطوري القديم الذي اختلطت فيه كل الأشياء وتداخلت في علاقات صورية .

وكأنه بهذا يسعى « إلى اكتشاف الروح الكامنة وراء مادة الشيء » : وعندما يتمكن من امتلاك هذه الروح يستطيع أن يصنع منها « مادة عالمه الانساني الذي يتحقق فيه وجوده »[1] .

---

(١) د. ملك أحمد أبو النصر : تحقيق الوجود الانساني في التصوير المعاصر ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ص ٢٣ .

ومما يذكي هذه الوسيلة عند البطل اللاواقعي الجديد ، إن استخدام الصور في التعبير عن الأفكار والمشاعر يرتكز على ما في هذه الصور من طاقات انفعالية . فالإنسان هنا إنسان انفعالي بالدرجة الأولى من خلال وعيه لذاته ، واستغراقه في هذه الذات .

هكذا حاول الفنان المعاصر أن يتصل بالايقاع الداخلي الذي تحيا به الاشياء في الكون[٢] على نحو ما يقول بول كلي المصور الفرنسي « إني أحاول البحث عن نقطة بعيدة كامنة في بداية الخلق ، وأن استشعر صيغة واحدة للإنسان وللحيوان وللنبات والأرض والنار والماء والهواء ، ولكل القوى الدائرة »[٣] .

وتمثل قصيدة أمل دنقل « سفر التكوين » من ديوانه « العهد الآتي » هذه الرغبة في الاتصال بالايقاع الداخلي والسعي الى استشعار صيغة واحدة للكون على نحو ما نرى في قوله في « الاصحاح الأول » :

في البدء كنتُ رجلاً . . وامرأة . . وشجرة
كنتُ أباً . . وابناً . . . وروحاً قُدُسا .
كنتُ الصباح . . . والمساء
والحدقة الثابتة المُدَوّرة

*

وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر .
وكانت الشياه

---

(٢) Marcel Brion: Art Fantastique, p. 29

(٣) د. ملك ابو النصر ، تحقيق الوجود الانساني في التصوير المعاصر ، ص ٢٥ .

ترعى ، وكان النحلُ حول الزهر
يطنُّ ، والإوزُّ يطفو في بحيرة السكون
والحياةْ
تنبضُ ـ كالطاحونةِ البعيدة
حين رأيت أن كلّ ما أراه
لا ينقذ القلب من الملل .
. . . .

(مبارزاتُ الديَكة
كانت هي التسلية الوحيدة
في جلستي الوحيدة
بين غصونِ الشجرِ المشتبكةْ)[٤] .

وقد استخدم الشاعر هنا داخل الصورة الكلية ، مجموعة من الصيغ والتراكيب التي تحرك وتتحرك من خلال صيغ فعلية ديناميكية . وعن طريق تركيب مجموعات الصور هذه على نحو قريب مما يتم عادة في اللغة المنطقية مع تنافي العلاقة المنطقية[٥] بين جزئيات الصور ، تتحرك الطاقات الانفعالية المختزنة في هذه الصور لتقدم لنا مضموناً انفعالياً أولاً وأخيراً .

---

(٤) العهد الآتي ، ديوان أمل دنقل ، روز اليوسف ، الكتاب الذهبي ، ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .
(٥) انظر العلاقة بين بداية الصورة ونهايتها في قصيدة أمل دنقل السابقة ، فستجد أنها علاقة تفتقد كل المقومات المنطقية ، ومع ذلك فهي في بنائها تعتمد على ما يشبه البناء المنطقي . وربما اتضح هذا بشكل أوضح في سائر القصيدة . انظر القصيدة في ديوان الشاعر .

وربما كان هذا الأسلوب في التعبير عن التجانس العاطفي بين الأثر وأنا الفنان هو نوع من التجريدية في محاولة للوصول إلى عمق الجوهر(٦) .

* * *

لقد استوجبتِ طبيعة التجربة الفنية نفسها من الفنان المعاصر استخدام مثل هذا البناء الفني المعقد الغامض ، فهي تجربة تقدم إنساناً قد فقد شعوره بالانتماء وأحس بالضياع والعزلة ، لأنه دائماً في زحمة المدن يحيا بغير روابط عميقة الجزور رغم تكاثر الناس من حوله(٧) .

فهذه التجربة من ثم تجربة يسيطر عليها الاحباط والفشل في سعيها لتقديم هموم العصر وتطلعات الانسان فيه(٨) .

ولأن هذه الهموم هي هموم فنان معاصر مشكلته الأساسية العلاقة

---

(٦) أندريه ريشار : النقد الجمالي ، ترجمة هنري زغيب .
منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ص ١٨٤ - ١٨٥ .
وانظر كذلك وورينجر : التجانس في الفكرة التجريدية .

(٧) د. زكي نجيب محمود : فلسفة وفن ، مطبعة الانجلو ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٣٦٨ .

(٨) ترجع بعض هذه الهموم الى طبيعة العصر نفسه ، وما أحدثته الحروب ، والى المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية نتيجة سيطرة المادة وسيادة التفكير العقلي والمبالغة في تأليه العلم وتقديسه بل وتسخيره أحياناً في اشعال الحروب، وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم في سباق التسلح الذري وغير الذري » كما ترجع بعضها كذلك الى هذا التفجر البشري الفظيع وما ترتب عليه من تضييق دائرة الخبرة البشرية ، ومن فقدان الانسان للشعور بالانتماء في هذا الازدحام .
انظر : د . محمد زكي العشماوي : صراع على القيم ، الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، دار النهضة ، بيروت ١٩٨٠ ، وخاصة ص ص ٩٤ - ٩٥ .

بينه وبين الواقع من خلال الاحساس بضغط الواقع على مرونته الابداعية ، لذلك فقد تفجرت التجربة الأدبية لديه غربة وتساؤلاً ومحاكمة للذات وللواقع ، وأصبحت بشكل عام ايقاعاً مأساوياً للحياة ، يسيطر عليها أحياناً أحساس حاد بالاحباط والفشل ، وتشع فيه أحياناً صوفية روحانية كملاذ من خطايا العصر الذي انغمس في الزمن المادي وانشغل بالقيمة المادية على حساب القيم الروحية والإنسانية .

ففي الأدب الذي يسيطر عليه الاحباط والفشل ، نرى تجارب متمردة قد يبحث فيها الفنان أحياناً عن معنى وقيمة من خلال سعيه الجاد ـ في بعض الأعمال ـ إلى تحويل العالم كله الى كلمة حب تسع الجميع . وفي الأدب الذي تغلب عليه الرؤيا الصوفية ، يلقي الأديب بتجربته في حدس صوفي يتمازج فيه كل شيء فتصبح الذات والموضوع وحدة واحدة . والرؤيا الفنية هنا وهناك رؤيا داخلية ، كابوسية مظلمة تارة ، شفافة روحانية أقرب إلى حال الصوفية تارة أخرى .

وهكذا كان على المفردات الحسية في الصورة الفنية الا تكون مجرد مفردات جامدة ، وإنما يجب أن تكون اشارات انفعالية ترتبط كل منها برصيد من التجارب والمواقف الشعورية .

* * *

فالعالم الذي يقدمه الأديب المعاصر ، قد يبدو للوهلة الأولى عالماً بلا معنى ، ولكن رموز هذا العالم لا تلبث أن تتكشف أمام المتلقي الذي توافرت لديه خبرة كافية بالفن الذي يتعامل معه .

وثمة حقيقة أُخرى لا بد أن يدركها متلقي الفن عامة ، وهي أن

الفنان لا يقدم كل شيء ، وإنما يرمز اليه فقط ، ووسيلته في هذا الايقاع والصورة ، وعلى المتلقي أن يعيد صياغة التجربة في وجدانه وحدسه من خلال ما توافرت لديه من خبرات فنية وإنسانية . فالفنان كما يقول كروتشه « إنما يقدم صورة أو خيالاً ، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان ، وينظر من النافذة التي هيأها له ، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه »[٩] .

* * *

في إحدى قصص محمود عوض عبد العال[١٠] القصيرة ، وهي قصة « نباح القطار عند آخر مدينة ساذجة » من مجموعته الأخيرة « علامة الرضا » ، سنجد هذا البناء الداخلي المعقد في عالم من التوتر والقلق ، يسوده الخراب والدمار ، وتعيشه الشخصية الانسانية مأزومة قلقة متوترة .

البطلة في هذه المدينة الساذجة ، عجوز وحيدة غريبة تعيش على حدود المدينة بين قبور الموتى وبقايا بشر كالموتى . وفي غربتها ووحدتها ، تنتظر العجوز من لا يعود ؛ ابنتها الغائبة عند جدتها ، وابنها الغائب عند الحلاق وجارتها التي لم تعد من الصيدلية بالدواء بعد .

---

(٩) بندتو كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، ط . ثانية ، الأوابد ، دمشق ، ١٩٦٤ ، ص ص ٢٨ ـ ٢٩ .

(١٠) محمود عوض عبد العال ، كاتب قصة مصري له اتجاهه الواضح المتميز . نشر روايتين هما : « سكرمر » و« عين سمكة » ومجموعتين قصصيتين هما « الذي مر على مدينة » و« علامة الرضا » . انظر الفصل الخاص بالرواية الجديدة في كتابنا « اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٢ » ، حيث أفردنا فصلاً للحديث عن الاتجاه الروائي الجديد للكاتب من خلال تحليلنا لروايتيه السابق ذكرهما .

وتتداعى صور الافكار بداخلها ، تمتزج فيها ذاكرة الماضي بمرئيات اللحظة بحديث الذات الداخلية في وحدة منصهرة تضم ذكرياتها عن ابنها الذي فقد في الحرب وأخبار مرضها وغربتها الداخلية والخارجية ومنفاها الاختياري الاضطراري . والايقاع الفني في قصة نباح القطار هذه ايقاع صور متتالية تقدم جو الحدث وتطوره ، وكذلك الاحساس به والمعنى من ورائه . فنجد صورة تقدم بقايا الابن في الغرفة ، متعلقات طفولته وحرب كان فيها الابن طفلاً ، صبا الابن وشبابه ، منشفته المبللة على كتفه وهو يمر أمام أمه ، اعتراضه على الرداء الضيق الذي ترتديه أخته ، نزاعه مع أبيه من أجل أن يعطيه نقوداً للسفر إلى الخارج ، أخباره بعد أن دخل الجيش مجنداً ، هروبه وقت الحرب ومحاكمته وسجنه ، وقوعه أسيراً في يد الأعداء .

ويحاول الكاتب من خلال حشده لمجموعة الصور هذه أن يقدم الحدث حتى تصاعده وتأزمه ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى مجموعة من الصور الأخرى التي يسعى من خلالها للوصول إلى نهاية الحدث فنرى في هذه الصور وجه الابن يطل من كشوف المفقودين في العمليات الحربية ، وجه ميت أسند الرأس على الحديد البارد مغطى وقد غرق في صورة بهدوء رصاصة واحدة ينتظره الدود الأبيض .

وتبقى بعد ذلك مرحلة البداية أو مثيرات الحدث والانفعال ، وهذه المرحلة تواجهنا في مطلع القصة في :

السرادق الطويل ، مقصوص السقف للتهوية ، وابن جارتها الذي عاد من الحرب بين زغاريد أمه يثير عالم الأحزان ويبتعث المأساة .

أدار الكاتب حدثه هذا مختلطاً بصورة واقع متأزم ومتوتر ، مكوناته

عالم من الذباب المحبوس الذي يحاول الانفلات والاسكافي الذي يدق مساميره في عين الشمس والكلب اللافظ أنفاسه تحت شجرة ، والشاب الذي ينتحر بلا سبب والعجوز التي تصاب بطلق ناري مجهول أثناء مرورها على سوق السمك والدعارة والقوادة تملأ السيارات والأماكن وتزكم رائحتها الانفاس .

نحن هنا إذن في عالم مشحون بكل مسببات القلق والتوتر ، عالم ينبىء بمأساة وشيكة الوقوع . وتتحرك في داخل هذا العالم المأساة تحملها عجوز تعيش غربتها على حدود مدينتها الساذجة بعد أن فقدت وحيدها وكان عطر أيامها في حرب لا تفهم منها شيئاً سوى أن آخرين قد عادوا منها سالمين .

* * *

القصة هنا لحظة تأمل داخلي تعيشه إنسانة مأزومة ، ترى الواقع المحيط من خلال أزمتها الخاصة واقعاً مأزوماً هو الآخر .

هكذا كان الواقع الخارجي والداخلي حلماً يتحرك بانفعالاتها في صور تتضمن الفكر والانفعال به على نحو ما رأينا .

وقد لجأت البطلة الى لغة الصور هذه لانشغالها بعالم الداخل من ناحية ولمطاردة الرؤ يا الداخلية والخارجية لوعيها على نحو كابوسي مزعج على نحو مشابه لعالم الحلم الذي يتم فيه التعبير بالصور التي تحول العلاقات المنطقية واللغة المنطقية الى علاقات ولغة غير منطقية وإنما هي علاقات صورية في لغة انفعالية .

* * *

هكذا عند آخر مدينة ساذجة يتحرك الزمن قطاراً نابحاً . وما الزمن

سوى لحظات متعاقبة أو أحداث متعاقبة . وهذه الأحداث إن هي الا علاقات اجتماعية في النهاية .

في مدينة البطلة الساذجة ، تتحرك الأحداث صوراً متزاحمة متدافعة لتقدم عالماً لحدث ذي معنى يتحرك في مجاله المفسر زمنياً والمكون من علاقات اجتماعية ، كاشفاً في النهاية عن شخصيات إنسانية متحركة في مجاليها الزمني والمكاني .

وبذلك يسعى العمل الفني الى تقديم تفسير انفعالي للحقيقة هو في نفس الوقت حدس بها .

وهذا الحدس أو الرؤيا الداخلية في هذه الأعمال الأدبية المعاصرة ، حدس يسعى إلى الاستغناء عن ايقاع الحركة السطحية المرئية التي تعرض نفسها علينا في ظاهر الأشياء ، واستبداله بايقاع حركة داخلية تحقق للعمل زمناً خاصاً يختلف في نوعيته عن الزمن الذي نحيا بداخله في واقعنا . لقد أحس عدد من الفنانين المعاصرين «أن العناصر المألوفة لم تعد تمدنا الا برموز ضاعت فاعليتها »[11] ومن هنا كان البحث عن نوع من اللغة الطبيعية تتألف أبجديتها من الاشارات والرموز التي تعتمد كل الاعتماد في تشكيلها على أصول لاشعورية يعاد صياغتها عندما تمر بمنطقة الشعور ، فتصبح لامنطقية ومنطقية في آن معاً ولاواقعية وواقعية في نفس الوقت .

ولا شك أن إدراك هذا كله على نحو ما مر بنا بحاجة إلى خبرة فنية تتوافر لدى القارىء والناقد على السواء ، يستطيع كلا منهما من خلال الاحتكام اليها والاستناد عليها أن يقوما بعملية اعادة تكوين التجربة الفنية .

---

(١١) تحقيق الوجود الانساني في التصوير المعاصر ، ص ٦٣ .

أزمة
الشعر العربي المعاصر

بدأت حركة الشعر العربي الجديد تجاربها قبيل الخمسينيات من هذا القرن وشهدت الحياة الأدبية نتاج الحركة في جيل روادها وجيلين من بعدهما . واستطاعت أسماء كثيرة أن تفرض نفسها على الحياة الأدبية المعاصرة كما استطاعت الاعمال التي قدمت أن تحظى بعديد من الدراسات الادبية والنقدية مع قلة هذه الدراسات عامة .

ولكن برغم هذا لم يستطع الشعر الجديد أن يؤثر التأثير الكافي في قارىء الشعر العربي ، كما لم يستطع أن يفرض فلسفته في التذوق على وجدانه . ومرجع ذلك إلى أن وجدان القارىء العربي ، الذي تكون في أجياله السابقة على تذوق شعري مباين ، لم تتكون لديه بعد الخبرة الجمالية التي تمكنه من التعامل مع تجربة الشعر الجديد قارئاً ومتذوقاً .

كان الشعر العربي خلال أجياله السابقة ـ في الغـالـب ـ متعة حواس ، أشرف ما فيها البصر والسمع . . وهكذا غلبت الحسية على تفسير الجمال والجميل ، فاستخدم الشاعر العربي الصور الجزئية على أنها خيوط فرعية تتداخل في النسيج ليزدان بها ، وفسر هذا الجمال في صوره الجزئية من خلال عبارة تحويل المعنوي إلى حسي ليسهل ادراكه

بالحواس وهكذا اهتم الناقد العربي بالمعاني الجزئية واحصائها ، واقامة المشابهة بينها والكشف عما فيها ، كما اهتم بالصور الشعرية على أنها أصباغ زائدة تستعمل للحلية والزركشة والتزيين . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فقد غلبت الموسيقى على مادة الشعر ، بسبب أن الشعر أساساً كان عملاً مسموعاً ، حتى تحولت هذه الموسيقى اللفظية في أجيال ـ خاصة في العصر المملوكي والعثماني ، الى أن تكون أهم محتويات العمل الشعري . لقد حددت فلسفة التذوق الفني عند العرب هذا المفهوم للشعر ، حيث كان الفن تشكيلاً خارجياً يحرص على الامتاع والافادة .

ولان القصيدة الشعرية من خلال هذا المفهوم للفن ، كانت عملاً مسموعاً لذلك فقد فضل فيها الوضوح والسهولة واعتماد الشاعر على لغة منطقية محددة الأبعاد .

* * *

وحينما ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر منذ نهاية الاربعينيات من هذا القرن ، لم تكن في الواقع ـ كما يفهم أحياناً ـ ثورة ضد نظام البيت الشعري والقافية ، والتحول بالقصيدة الى نظام التفعيلة الشعرية والسطر الشعري ، لأن هذه في الواقع كان نتيجة مصاحبة لهذه الثورة الشعرية .

لقد كانت حركة التجديد المعاصر في الواقع ثورة على فلسفة التذوق الشعري عامة ، حيث رأى شعراء التجديد أن القصيدة الشعرية كيان يشع دلالات عديدة ، وأنها عناصر متوترة وميدان تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بايحاء على طبقات من النفس لا صلة لها بالعقل ، وتمد أثرها

على مناطق الاسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشيع فيها الرعشة والرفيف .

واتجه الشاعر من ثم إلى خلق عالم أقرب إلى عالم الاحلام الذي تقوم فيه مكونات صورة الحلم بدور الاشارة والرمز وتتحول من مجرد الوصف أو الدلالة الوضعية الى أن تكون دلالة انفعالية وصورة رمزية للعالم النفسي الذي يلون كل جزئيات الصورة أو الحلم .

وهكذا تحولت القصيدة الشعرية عن الخارج الى الداخل وأصبحت صورة انفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور التي تسيطر على الشاعر وتجربته الانفعالية .

وتحولت القصيدة الشعرية ـ تبعاً لهذا ـ من عمل مسموع ، يعيه الذهن في وضوح ، وتنتشي به الأذن في ايقاعاته المضطردة ، تحولت القصيدة الشعرية فأصبحت عملاً يحتاج إلى جهد مشارك من القارىء الذي لا يكتفي منه بالسلبية في تجربة الاستمتاع الفني ، وإنما عليه أن يعيد تشكيل التجربة الشعرية ، ولا سبيل إلى هذا الا اذا اعتمد أساساً على الكلمة المكتوبة ومن هنا قلت الحاجة الى الايقاع الموسيقي التقليدي كاطار شكلي مضطرد ربطت الاذن بينه وبين القصيدة الشعرية وأصبحت الحاجة هنا أمس الى شكل موسيقي آخر تفرضه طبيعة العمل الجديد ، وتمثل هذا في تلك الموسيقى النفسية الانفعالية التي اعتمدتها القصيدة الجديدة ، وهي موسيقى تستوجبها كل تجربة وليست اطاراً شكلياً جاهزاً .

فالايقاع في القصيدة الحديثة لم يعد ايقاع حركة سطحية مرئية

« ينشأ من تتابع الكم الوزني وتكراره على مسافات متساوية »[1] ، وإنما أصبح ايقاع اصوات داخلية لا يتوقف على قانون التوقع وحده ، وإنما على قانون المفاجأة على حد تعبير رتشاردز[2] على نحو ما نرى في الجزء التالي من قصيدة « ظمأ . . ظمأ » للشاعر أمل دنقل :

في كل ليل . .
تخلع الذكرى ملابسها المغبرة القديمة
تستحم برشرشات الضوء ، تغسل فيه وعثاء الطريق
وتسترد نضارة الألوان . . والمرح القديم .
نديانةً . . كالظل ، تخلع خفها المبلول ،
تستلقي جواري في الظلام ، تضيء بشرتُها :
برائحة التوغل في الحقول . .
برعشة القمر المؤرجح في مرايا النيل . .
بالقطرات تلمع في منابت شعرها المحلول .
بالنبض الخجول . . يرف في استدفائها .
باللثغة الغناء في الصوت الرخيم .
وذراعها يلتفُّ : يرتعش التوهج تحت لمسته ،
وتقلع آخرُ السفن المقدسة المضيئة من مرافئها ،
تشق النهر ، تنثر ما تبقى من رمادي :
فوق أذرعة الخريف البائسات . . فتكتسي ،

(١) د. محمد زكي العشماوي : معالم التجديد في الشعر العربي المعاصر ، الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ١٢٧ .

(٢) انظر الفصل الخاص بالايقاع في كتاب رتشاردز ، مبادىء النقد الأدبي ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة .

فوق الشفاه اليابسات . . فترتوي ،
فوق المروج . . فتنطوي في الليل موسيقى الجنادبِ
في الحظائر . . يهدأ المُهُر الحرون .
على مناقير الطيور . . فتطعم الافراخ من توت الغناء الحلو ،
في عقم السماء . . فتنبض البشرى ، وتنعقد الغيوم .

*

يا دقة الساعات
هل فاتنا . . ما فات
ونحن مازلنا
أشباحَ أمنيّات
في مجلس الأموات[3] .

فليس من شك في أن النظام الذي تعتمد عليه هذه الصورة الشعرية في ايقاعها ، نظام يختلف كل الاختلاف عن نظام ايقاع القصيدة التقليدية . إن هذا الاختلاف هو في الواقع اختلاف بين شعر « نشأ أصلاً للتغني والإنشاد والخطابة ، فمنذ العصر الجاهلي والقصيدة تلقى في المحافل على مسمع من الشعراء والنقاد » وبين شعر كتب « للقراءة بالعين قبل أن يسمع بالأذن »[4] .

فالمقطع السابق من قصيدة أمل دنقل نسيج من الايقاعات المعتمدة على احداث التوازن بواسطة الحركة الداخلية للعمل .

---

(٣) ديوان أمل دنقل ، ص ص ١١٠ - ١١١ .
(٤) د. العشماوي : معالم التجديد في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢٦ .

وهذا الايقاع كما هو ملاحظ ايقاع يعتمد على ما يمكن أن نسميه بالانقطاع المفاجىء في تيار الوزن[٥] وعلى تلوين الايقاع الداخلي لونا نفسياً لا يخضع للمعايير الكمية التي اعتمدت عليها القصيدة التقليدية .

استوجبت القصيدة المعاصرة هذا التغيير بعد أن تغير مفهوم الفن عامة ، وأصبح يتجه أكثر إلى رؤ يا الداخل ومن ثم طرح ايقاع الحركة المرئية وما يتصل بها من وسائل جانباً ، وأخذ يبحث عن معايير جديدة للجمال والفن تتفق مع طبيعة الرؤ يا الجديدة .

وقد ترتب على هذا أن القصيدة الشعرية لم تعد « صورة تعبيرية يكتفي فيها الشاعر بعلاقات الالفاظ ، بقدر ما يعتمد فيها على علاقات الوقائع والأحداث والأساطير وأبطال التاريخ وشخوص القصص والمسرحيات في ابراز التجربة والتعبير عن الفكرة »[٦] كما نرى في أعمال الحيدري والسياب وعبد الوهاب البياتي من الجيل الأول[٧] وكما نرى في أغلب أعمال الشعراء الشباب .

كذلك قضت القصيدة المعاصرة على ما كان يسمى في القصيدة التقليدية بالمعجم الشعري الذي قسم الالفاظ في القصيدة بين ألفاظ

---

(٥) المرجع السابق ، ص ١٢٨ .

(٦) د. محمد زكي العشماوي : صراع عن القيم ، الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ، ٤٢ .

(٧) استطاع عدد من الشعراء المعاصرين كتابة قصائد درامية مطولة تعتمد في نسيجها على البناء الاسطوري ومتضمنة العديد من الأصوات التاريخية والمسرحية والقصصية . انظر على سبيل المثال قصيدة حوار عبر الأبعاد الثلاثة للحيدري وقصة ذاتية لسارق النار للبياتي .

شعرية وألفاظ لا تصلح للشعر لغرابتها أو وحشيتها أو سوقيتها . وأصبحت كل لفظة قادرة أن تكون طاقة شعرية لها إيحاءاتها ودلالتها واشعاعاتها النفسية والفكرية بما تكونه من علاقات وروابط ، وبما تشعه من انفعالات بمصاحباتها اللغوية وبمجموعاتها اللفظية الصوتية .

وقد ترتب على هذا أن اقتربت ألفاظ القصيدة الشعرية المعاصرة من لغة الحياة اليومية دون أن تفقد قيمتها الشعرية ، وذلك في القصيدة الجيدة ، وحديثنا هنا يدور حولها إذ أن الكثير من الشعر المعاصر لم يستطع أن يتمثل هذا جيداً .

وخير مثال لتمثل هذه الظاهرة الأخيرة هو شعر نزار قباني ، الذي تمكن من جعل الألفاظ اليومية تنبض وترتعش وتتضافر وتسبح في جو شعري خالص . انظر إلى كلمة « أشيلك » في هذه الصورة الشعرية :

أشيلك ، يا ولدي ، فوق ظهري
كمئذنة كسرت قطعتين
وشعرك حقل من القمح تحت المطر
ورأسك في راحتي وردة
دمشقية وبقايا قمر[٨] .

وانظر كيف استطاعت الكلمة بمصاحباتها اللغوية أن تكون طاقة تفجير واشعاع .

* * *

(٨) ديوان أشعار مجنونة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١٠٣ .

تغيرت إذن القصيدة الشعرية ، تغير مفهوم الشعر فيها ، وتغيرت فلسفة التذوق الفني فيها ، وتغير وفقاً لهذا مكونات التجربة الشعرية . ولقد كان هذا التغير في الواقع صدمة لوجدان القارىء العربي ولخبرته الفنية التي تربت على أجيال من التذوق للقصيدة الشعرية القديمة . وأصبح الشعر العربي المعاصر يعيش أزمة قارىء لا يحسن التعامل مع القصيدة المعاصرة لأنها لم تتمكن بعد من احداث التأثير اللازم في وجدانه الذي لم يتكون له بعد الخبرة الفنية اللازمة لتذوق القصيدة الجديدة .

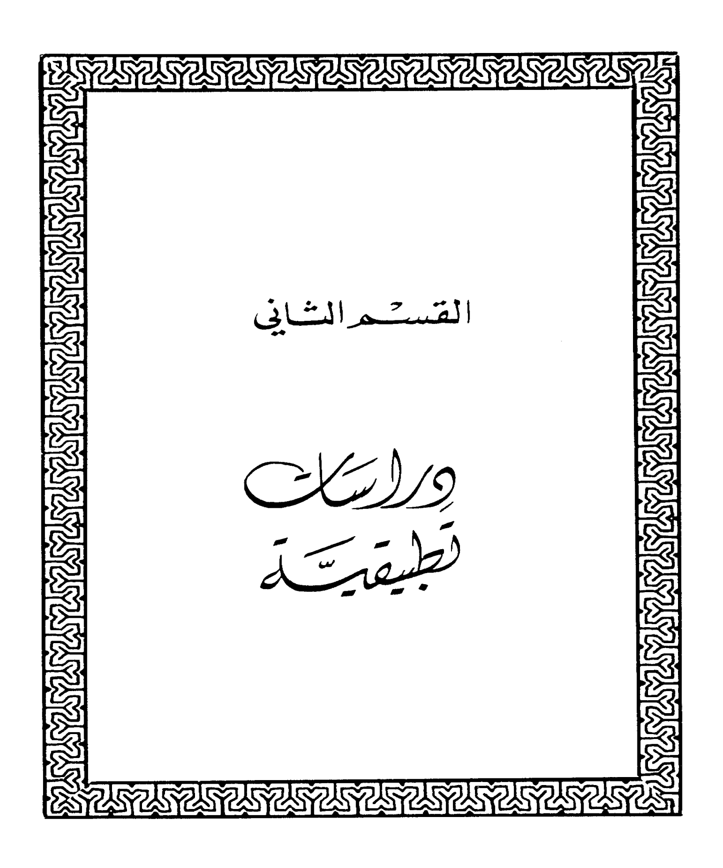
وقد ساعد على هذه الأزمة كذلك ، انصراف الشعراء الشبان في مرحلة التجريب والتكوين إلى الشعر الحديث ، فاختلط انتاجهم المبكر بالشعر الذي يؤخذ به مقياساً للقصيدة الجديدة ، وجاء هذا في الوقت الذي لم يتعود القارىء العربي المعاصر على القصيدة الجديدة بعد ، فأوقع في بلبلة وحيرة نتيجة ضعف تلك التجارب المبكرة بطبيعة الحال . وهو أمر يساعد في الهجوم على الشعر المعاصر بشكل عام كما يساعد على صرف الكثيرين عن متابعته وتذوقه .

وتبقى القصيدة المعاصرة الجديدة في النهاية « بحاجة إلى معارك نقدية من أجل البقاء للأصلح »[٩] وهي مسؤولية النقد المعاصر فعليه تقديم الدراسات البناءة التي تساعد على تربية الاحساس بقيمة هذه التجربة .

---

(٩) د. العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ١٢٦ .





القسم الثاني

دراسات تطبيقية



عبد العليم القباني وحكايات من قصر السلطان

بدأ عبد العليم القباني في ديوانه الأول « بقايا سراب » الذي صدر متأخراً عام ١٩٦٩[١] شاعراً يصدر من خلال التأثيرات الرومانسية التي كانت سائدة خلال فترة انتاجه على الذوق الشعري ، وإن حاول الاقتراب من الأرضية الاجتماعية ، فكان هذا إيماناً منه بوجود ثمة علاقة بين الفن والواقع ، وان هذه العلاقة علاقة جدلية تطمح الى تحقيق شكل من التوازن بين الفرد والجماعة .

وبين ديوانه الأول « بقايا سراب » وعمله هذا « حكايات من قصر السلطان » سنوات عدة ، انحسر خلالها المد الرومانسي ، وبدأ الذوق الشعري يميل إلى تقييم العمل من خلال مدى تجاوز الفنان لذاته ، ومدى وعيه بنبض العصر الذي يعيشه . حتى أن شاعراً رومانسياً كبيراً هو محمود حسن اسماعيل ، حاول أن يتملص من هذه الرومانسية الفردية منذ ديوانه « صلاة ورفض » .

* * *

(١) ضم الديوان أشعاراً للشاعر في الفترة من ١٩٤٠ حتى ١٩٦٣ .

وحكايات من قصر سلطان عبد العليم القباني صورة أخرى لكسر جدار هذا السراب الرومانسي ، وطرح بقاياه جانباً ، والالتفات إلى قيمة ـ بدأت منها الرومانسية وأضاعتها ـ هي قيمة الانسان التي باتت مهددة بالضياع في عالم فقد الاحساس بالشعر ، ففقد من ثم الاحساس بالانسان .

وقصائد الديوان مذكرات شاعر احترف الغناء لدى اعتاب السلطة ، في شكل تكونت له بعض ملامح البناء الدرامي الذي ربط مقطوعاته الشعرية السبع عشرة .

أدار المؤلف أحداث عمله في بيئة متخيلة ، قد يكون في أسمها بعض الدلالات الرمزية ، هي سلطنة عين الذئب الواقعة شمال جزيرة الثعلب .

في هذه الجزيرة كان يعيش سلطان كسائر السلاطين ، ممثلاً لديكتاتورية حكم الفرد وما ينطوي عليه من استبداد قاهر ومن صلف وكبرياء، في الوقت الذي كانت سلطنته تغلي بفوران داخلي ينتظر الانفجار .

ويأتي شاعر السلطان ، خلفاً لشاعر آخر دفع حياته ثمناً لحريته ، حين أراد أن ينزل بشعره الى الناس . وترك وصيته بين يدي التاريخ تصويراً لموقف العاجز في مواجهة القوة :

إذا جهلت فصمتا وإن علمت فصمتا
فسوف تصبح مثلي إن أنت يوماً نطقتا

لقد دفع الشاعر الأسبق حياته ثمناً لغبائه كما يرى الشاعر الشاب

الطموح إلى ذهب القصر ومجد القصر . ولذلك كان عليه ـ كما أخذ على نفسه ـ أن يكون أقل غباءً وأكثر حيلة . وبين الخوف والرجاء وقف الشاعر الجديد يمجد عرش السلطان وعدله .

* * *

منذ اليوم الأول بهرته أنوار النعمة ، فجعلت بينه وبين الادراك الحدسي جداراً كثيفاً حدد رؤ يته ، وجعلها لا تتطاول لأبعد من قدميه . ولذلك فحينما نظر إلى الشمس على أسوار القصر في يومه الأول رآها أجمل آلاف المرات من شمس القرية . لقد وقع منذ اليوم الأول أسير أطماعه ، وأسير مخاوفه ؛ اللذين طلبا منه أن يحفظ قدر النعمة ، فيرى بعيون السلطان ويسمع بأذنه وينطق بلسانه . ولكنه من ناحية أخرى كان يعاني صراعاً داخلياً بين هذه الرغبات وبين تكوينه كفنان معنى أصلاً بالحرية والانعتاق .

ومن هذا الصراع تلفع المديح والغناء بسحابة حزن ساخرة مريرة ، فعندما اندفع اتباع السلطان يؤكدون ملحوظته بأن « الليل شديد الظلمة » ، يتسرب من بين أصابع شاعرنا قوله :

لم يكن الليل شديد الظلمة
كانت أعينهم مغمضة
. . . حتى لا يلسعها
وهج الشمس .

هكذا كانت لحظات القلق العابرة تعكر صفو النشوة بالترقي في

حضرة سلطان القصر . ومن بين لحظات هذا القلق قدم عبد العليم القباني من خلال يوميات شاعره مشاهد تعرية للمحتوى الذي يعيشه شاهداً عليه .

وهكذا كانت يوميات الشاعر الطموح عرضاً تسجيلياً ساخراً ، يعتمد على رمزية المحتوى الذي يغيب عن ادراك السلطان ورجاله .

لقد قدم لهم ما يرضيهم ؛ شعراً يتغنى بالسلطان وملكه وعدله ، ويبارك رغباته ، ويدعو فيه إلى أن كل شيء على ما يرام - وهو في نفس الوقت - شعر يشع سخرية ويقطر ألماً ، ويكشف عن حزن دفين في الأعماق .

وهكذا يتولد الصراع الدرامي في هذا العمل . الصراع بين الرغبة الخارجية الزائفة ، والتي تغذيها المخاوف والأطماع ، وبين الاحساس الداخلي الصادق الذي يكمن وراءه حس الفنان بنفسه أولاً وبالالتزام بقضايا مجتمعه وواقعه ثانياً .

حقيقة إن الصراع الداخلي هنا لم ينعكس - تأثيراً وتأثراً - على الأحداث الخارجية ، التي تطورت بمعزل عنه ، إلا انه استطاع أن يحقق لهذا العمل شكلاً انفعالياً تجاوز به المؤلف مجرد المقطوعات الشعرية الغنائية .

* * *

وخارج قصر السلطان ، كانت الحركة الحقيقية ، التي عجزت سنوات القهر عن ترويضها فتنجح في النهاية في أن تقتلع الفساد وتقضي عليه ، ويكتشف مغني القصر - بعد فوات الأوان - أنه اضاع سني عمره

مشغولاً بمجد زائف حتى تحول إلى بنيان خرب لم يعد يصلح لشيء :

ما أبعد أن نجعل أجساد الموتى

ينبوع حياة .

المذكرات ـ كما أرادها القباني ـ تاريخ وذكرى ، يسوقه إلى أولئك الذين لا يحسون لكرامتهم معنى . إنها محاولة لاستنهاض معنى الإنسان في عصر أقلق الشاعر فيه اختفاء المحتوى البشري للإنسان ، وضياع كرامته تحت مسميات عديدة . إنها محاولة لاعادة حس الإنسان بالإنسان بواسطة الشعر ، حيث يعيد الإنسان اكتشاف العالم بالشعر ، وتحقيق قيمة الإنسان بالشعر ، وخلق التوازن النفسي بين الانسان والطبيعة بالشعر كذلك .

والشعر المقصود هنا هو هذا النبض الانفعالي الصادق الذي يراه الانسان صورة صادقة لحدسه بالإنسان وبالعالم من حوله .

وقد استطاع عبد العليم القباني في هذا العمل أن يستخدم لغة شعرية تشعر معها وبها بالانطلاق والتحرر والسيطرة .

فهي لغة على ما فيها من سهولة اقتربت من لغة الحياة اليومية ، ثرية بمختزناتها الايحائية الانفعالية تجاوز بها الشاعر مرحلة الاستغراق العاطفي التي سيطرت على أعمال ديوانه الأول « بقايا سراب » .

فاروق جويدة

بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري:

- ١ -

« لأني أحبك » والرومانسية المعاصرة

« لأني أحبك » هو الديوان السابع للشاعر فاروق جويدة (١٩٨٢) . والديوان بالقياس إلى أعمال الشاعر السابقة ، من أنضج أعماله الشعرية ، خاصة في كشفه عن تطور ملحوظ في قدرة الشاعر على التعامل مع لغته .

يصدر فاروق جويدة في ديوانه ، كما هو الحال في سائر شعره تقريباً عن فكر رومانسي معاصر ، محوره الاحساس الحاد بالحزن والغربة نتيجة ضياع المعنى الانساني والشعري بالتالي .

وهكذا يبدو الفنان من خلال قصائد الديوان نبياً بلا معجزات ، يسعى مستنجداً بما لديه إلى أن يؤكد وجوده طفلاً يحيا بمشاعر مستنفرة وحواس متفتحة تتوق إلى استيعاب كل لفتات الحياة بجدة وطزاجة .

فمع قراءة القصيدة الأولى في الديوان «نبي بلا معجزات» نلقى أنفسنا مباشرة أمام مأساة الفنان المعاصر كما أدركها الشاعر فاروق جويدة . وهي مأساة تعكس لنا السقوط البشري الذي يعانيه ويعاينه فنان هذا العصر ، وقد بات يتشهى العودة إلى زمن الطفولة والعفوية والبراءة آملاً في انقاذ شيء مما تبقى له بعد أن تشرد في الأرض ، وتغلفت ذاته

الداخلية الحقيقية بذات حمقاء تحمل كل صفات الادانة الانسانية :

شبـاب وحزن ، رمـاد ونـار وطيـر يغني بــلا أغنيــات
أداوي الجراح بقلب جريـح أمني القلوب بــلا أمنيــات
[ص ١٦]

وانتهى به الأمر إلى أن ينزوي وحيداً خلف جدران التمني [تحت أقدام الزمان ، ص ١٩] يغلفه احساس حاد بالحزن والأسى وقسوة الزمن والعصر الذي تشوهت ملامحه وضاعت شاعريته :

خطواتنا حيرى
على هذا الطريق
تتردد الانفاس في أعماقنا
ونعيش في أوهامنا
لكننا نحيا
مع الزمن الخطأ

[ما بعد رحيل الشمس ، ص ص ٣١ ـ ٣٢] .

وفاروق جويدة في شعره هنا ، يستغرقه الحزن استغراقاً مسيطراً ، فيبدو الشاعر وكأنه عابد للحزن عبادة توصله إلى مرحلة متأخرة من مراحل استعذاب الألم :

ولدي يسائلني
لماذا أنت يا أبت حزين
لم تبتسم من ألف عام
أترى تخاف

الوحش يا ابتاه

[اليوم الأول بعد المائة لرحيل الشمس ، ص ٣٨]

تتسلل الأحزان بين جوانحي
تتزاحم الرعشات
بين أصابعي
قد مات عصفوري الصغير .

[اليوم الأول بعد الألف لرحيل الشمس، ص ٤٣]

* * *

والحزن في شعر فاروق جويدة ، حزن يعتمد على ادراك الشاعر لمأساة الوجود ككل ، ولمأساة وجوده داخل هذا الوجود .

وهو بهذا يختلف قليلاً عن الحزن الرومانسي الذي تعرفت عليه رومانسية القرن الثامن عشر في أوروبا ، واعتمدت عليه الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث في كتابات مدرسة الديوان وأشعار المهجر وأبولو .

لقد كان الحزن الرومانسي السابق حزناً يعتمد أساساً على مواقف حياتية تبرز عجز الذات عن تحقيق مثالياتها وطموحاتها .

أما الحزن في الرومانسية المعاصرة الجديدة ، والذي يطالعنا في أشعار أمثال السياب وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي ومحمد مهران السيد ومحمد ابراهيم أبو سنة وفاروق شوشة وفاروق جويدة وأمثالهم ، فهو حزن ناتج عن احساس الانسان بمحنة الذات الانسانية في هذا العصر ؛ تلك المحنة التي قامت على مشاعر الغربة والضياع

والتمزق . ويرتبط هذا كله باحساس هذا الذات بالضآلة في هذا الوجود اللامتناهي من ناحية ، ولعجزها عن الملائمة بين منطقها ومنطق الوجود من ناحية اخرى .

فهو من ثم حزن له جوانب الاتفاق وجوانب الاختلاف مع الرومانسية الأولى .

إن قراءتنا لاشعار فاروق جويدة ، خاصة في ديوانه هذا « لأني أحبك » ، تكشف لنا في النهاية عن عزلة روحية ، عاشها الشاعر مستغرقاً في غنائية ذاتية منطوية ، امتلأت بأصوات الأسى والكآبة والخوف والموت ، استطاع الشاعر من خلالها أن يتوصل إلى موقفه الفكري الذي يجمع بين الاحساس بالضياع والبحث عن الذات داخل هذا الاحساس .

ومن أفضل قصائد الديوان تجسيداً لهذا الموقف ، قصيدة « الرحيل » .

تعتمد القصيدة في بنائها الشعري على نظام من الموجات الشعرية تندفع في بناء نفسي متطور ، يحمل في كل موجة تطويراً للموقف من ناحية ، كما يكشف من ناحية أخرى عن توافر بناء درامي تسعى القصيدة المعاصرة الى الاعتماد عليه في معمارها الفني .

في هذه القصيدة ، كما في سائر قصائد الديوان ، ينكشف الواقع الانساني ضياعاً عن الذات وغربة فيها :

قالت
لأن الخوف يجمعنا . . يفرقنا
يمزقنا . . يساومنا

ويحرق في مضاجعنا الأمان
وأراك كهفا صامتاً
لا نبض فيه ولا كيان .

[ص ٥١]

ومن بين أطلال هذه الغربة وذلك الضياع ، يجاهد الشاعر في محاولات يائسة للبحث عن ذاته :

قالت
تعال الآن نهتف
بين جدران السكون
قل أي شيء عن حكايتنا
عن الإنسان
في زمن الجنون
اصرخ بدمعك
أو جنونك في الطريق
اصرخ بجرحك
في زمان لا يضيق
قل أي شيء

[ص ص ٥٧ ـ ٥٨]

* * *

شكلت الرومانسية كما رأينا رؤ يا الشاعر وموقفه من الوجود ، وقد امتد هذا التشكيل فلون كل عوامل الحركة الداخلية في العمل الشعري .

فإذا أردنا ـ مثلاً ـ دراسة تفاعل الحركة في شعر الديوان في محاولة لترصد جوانب هذا التشكيل ، فإن أول ما يصادفنا هنا هو انتشار المعجم الشعري الرومانسي صوتا وصورة على نحو ما نرى في قصيدة « وأنت الحقيقة ، لـو تعلمين » ـ على سبيل المثال ـ :

« ألقاك ضوءاً . يهون مع البعد جرح الأماني (ص ٦٦) ـ ضقت بقهر السنين . تناثرت بعدك . كهوف من الزيف . زمان توارى خلف الأسى (٦٧) ـ قصاصات عمري . قليل الأماني . صرت لحنا (٦٨) ـ دنيا من النور . تؤوي الحيارى . صرت لحناً ونهراً من الطهر ينساب . خطايا الزمن (ص ٧٠) ـ إذا ضلل الزيف وجه الحياة . إذا ما تهاوت قلاع النجاة . لو دمر الزيف عشق القلوب (٧١) ـ تبقين أنت المنار . رغم زحـام الهموم . طهـارة أمسي (٧٢) . أطوف بعمـري . أبيـع الليالي . أشدو الهوى للحيارى . بين ضلوعي يئن الحنين . استكين لقهر الحياة (٧٤) .

كما تكشف لنا الدراسة التحليلية لمفعول الاصوات في قصائد الديوان عن نسق من المصاحبات الصوتية يرتبط ارتباطاً عضوياً بالرؤ يا العامة تحقيقاً لمضمون جمالي يكشف في النهاية عن موقف الشاعر .

يقول الشاعر في مطلع قصيدته : « وتسقط بيننا الأيام » .

ويمضي العامُ . . بعد العامِ . . بعد العامْ
وتسقط بيننا الأيامْ
ويصبح عمرنا سداً
ويصبح حبنا قيداً
وحلم بين أيدينا حطام . [٧٦]

فيكشف لنا عن توفيق في استخدام نظام صوتي ، تتبع الاصوات بموجبه بعضها البعض في فئات متعارضة ومتوازية .

قسم الشاعر هذه الوحدة الشعرية السابقة إلى سبعة مقاطع ، الثلاثة الأولى فيها متساوية ، ومختلفة عن النظام الذي تبعته المقاطع الأخرى في نظامها .

تنتهي مقاطع المجموعة الأولى بمد تعقبه حركة طويلة في المقطع الأول والثاني ، ومد يعقبه سكون حاد .

وتأتي المجموعة الثانية ، فتتحرك من خلال بدايات حادة ثم أصوات مد تنتهي بسكون . وتستغرق أغلب الاصوات التي استخدمها الشاعر أزمنة صوتية طويلة خلال امتدادها وعودتها ما بين اللهاة في الحلق وحتى الشفاه في مقدم الجهاز النطقي كما نرى في ألفاظ مثل : يمضي ـ العام ـ سداً ـ أيدينا .

والذي نريد أن نقوله من هذا كله ، إن لهذه التأثيرات الصوتية شأنها في تحويل الاصوات اللغوية إلى وقائع فنية .

فلا شك أن هذا الجو الصوتي يكثف لنا من هذه الناحية أزمة الشاعر وتوتره ، كما يكشف لنا جواً من الايقاع الحزين المسيطر على العمل .

* * *

وقد حاول الشاعر في أوزانه الشعرية أن يستخدم نمطاً من التناغم المحكم بين الوزن المفروض وبين الايقاع العادي للكلام ، وأعتقد أنه قد وفق في هذا الى حد كبير :

رفيق العمر ، سافر حيث شئت   وجـرب في حياتـك مـا أردت
ستـرجع ذات يـوم حيث كنت   فعمرك في يدي ، والعمر أنت
[سترجع ذات يوم، ص ٨٧]

خاصة وانه قد اعتمد اعتماداً كلياً في أغلب قصائده ـ ومنها هذه القصيدة ـ على الموسيقى التخطيطية في العروض التقليدي ، مع اعادة توزيع البحر الشعري في سطور تفعيلية ، وهو أسلوب برع فيه كثيراً نزار قباني من قبل .

ومن شأن هذا الأسلوب أن يوفر للقصيدة الشعرية جوها الايقاعي التطريبي ، الذي يحرص عليه فاروق جويدة .

ولقد كان هذا الحرص ـ أيضاً ـ وراء اهتمام الشاعر واحتفائه بالقافية التي لعبت دورها في التطريب من ناحية ، وفي تحقيق مفهوم الشعر المعاصر من القافية كنهاية طبيعية للدفقة الشعرية من ناحية أخرى .

ويستخدم فاروق جويدة لهذا أسلوباً تنغيمياً يسعى إلى معاودة النغمات المتصلة بالنغمة الاساسية في القصيدة للتلميح بالجو الايقاعي من ناحية ولاتمام تنظيم ايقاع الحركة الداخلية في العمل من ناحية أخرى ؛ على نحو ما نرى في قافية المقطوعة التالي من قصيدة « سترجع ذات يوم » :

رفيق العمر
يا أملاً توارى
ويا كأساً تنكر . . للسكارى
فأين ضياك

يا صبح الحيارى
أضعنا العمر
شوقاً . . وانتظاراً [ص ٨٨]

وبهذا تحقق للعمل وحدة ايقاع متصلة ونامية في آن معاً . كشفت عن مفهوم جديد للرومانسية المعاصرة .

- ٢ -

الوزير العاشق والمسرح الشعري

لم يعرف الأدب العربي المسرح الشعري الحقيقي إلا بعد أن قدم أحمد شوقي مسرحياته السبع ، التي غلب على مشاهدها وفصولها ـ باستثناء الست هدى ـ أن تكون أقرب إلى القطع الغنائية المنفصلة . وبعد شوقي قدم عزيز أباظة وعلي أحمد كثير وعلي الجارم عدداً من المسرحيات الشعرية التي دارت في دائرة أحمد شوقي فكانت أعمالهم كذلك شعراً مسرحياً أكثر منها مسرحاً شعرياً .

ثم كانت النقلة الحقيقية في المسرح الشعري على يد صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي حيث صدرت أعمالهم عن فهم واضح للشعر الدرامي كلغة حوار تحل محل النثر وتتفوق عليه ، فتقوم بكل وظائف الحوار المسرحي من رسم للشخصيات وتطويرها ، ومن خلق للمواقف ودفعها ، ومن حمل للأفكار وانمائها ، كما تقوم أيضاً بامكانات اللغة الشعرية الموحية .

وتابع جيل الشباب تعميق هذا المفهوم في أعمال متناثرة ، منها مسرحية الوزير العاشق للشاعر فاروق جويدة .

* * *

والوزير العاشق هـو ابن زيدون الشاعر الأندلسي الشهير ، وما يعشقه عند فاروق جويدة فهو الطموح والسلطة أحياناً ، وتوحيد شمل الممالك العربية المتفرقة أحياناً ، وحبه لولادة أحياناً أخرى .

وابن زيدون كما تحدثنا كتب التاريخ وخاصة ذخيرة ابن بسام وقلائد العقيان للفتح بن خاقان ، هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن زيـدون المخزومي ، ولد عام ٣٩٤هـ بالرصافة من ضواحي قرطبة . وقضى حياته بين قرطبة وإشبيلية منغمساً في الأحداث السياسية لهاتين الامارتين ، سجن مرة لانضمامه الى جماعة المتآمرين على أبي الحزم بن جهور ، الذي تولى الحكم بعد زوال حكم بني أمية ـ لاعادة الحكم الاموي ، وفر من محبسه ، وتولى الوزارة أكثر من مرة ، ولاه فيها أبو الوليد ابن أبي الحزم بعد أن تولى الحكم بوفاة والده النظر على أهل الذمة ثم السفارة وكان السفير يلقب بذي الوزارتين ثم عزله . واستوزره المعتضد حاكم إشبيلية واتخذه كاتبا له ونديماً يشاركه في مجالس لهوه وسمره . ومات ابن زيدون عام ٤٦٣هـ .

وقد اتصل ابن زيدون بولادة منذ فترة مبكرة في حياته ، فأحبها وكان منزلها آنذاك مزاراً للشعراء والأدباء . وولادة هي بنت المستكفي آخر خلفاء بني أمية في الأندلس ، تولى الحكم عام ٤١٤هـ ولم يلبث قليلاً حتى خلع . وبعد المؤامرة التي قامت ضد أبي الحزم بن جهور لاعادة حكم بني أمية امتنعت ولادة عن لقاء الناس كما امتنعت عن لقاء ابن زيدون خاصة بعد المحنة التي أصابته وأودت به الى السجن .

كان ابن زيدون كما تحكى عنه كتب الأدب والتاريخ خير تمثيل لعصره الذي كان عصر خلاعة ومجون ،وكانت كل صلاته بملوك وأمراء ،

كانوا جلهم ممن يقبلون على اللذات في نهم شديد . فكان ابن زيدون كما تصوره التراجم منغمساً في الملذات ، مغرماً بمجالس الغناء والاتصال بالنساء ، وتذهب بعض الروايات إلى أنه كان لوطياً ومأبوناً ، وينسبون إلى ولادة قولها فيه :

ولُقِّبْتَ المُسَدسَّ وهو نَعْتٌ   تفارقُك الحياةُ ولا يفارقْ
فلُوطيٌّ ومأبون وزانٍ   ودَيُّوثٌ وَقَرْنانٌ وسارِقْ

والواضح من شعر ابن زيدون في ولادة انه كان مستخفاً بها ، مستهتراً ، فقد شهر بها في رسالته الهزلية تشهيراً قبيحاً ، ويبدو أنها كانت قليلة المبالاة ، فيقول عنها ابن بسام انها « سمح الله لها ، وتغمد زللها ـ اطرحت التحصيل ، وأوجدت إلى القول فيها السبيل بقلة مبالاتها ومجاهرتها بلذاتها » . كتبت ـ زعموا ـ على أحد عاتقي ثوبها :

وَأُمْكِنُ عاشقي مِنْ صَحْنِ خَدِّي   وأُعْطي قبْلَتي مَنْ يَشْتَهيها

* * *

حاول فاروق جويدة في مسرحيته أن يستلهم روح التاريخ بما يمثله من قيمة ليكون حضوراً شاهداً على قضايا عصرية ، ولذلك لم يهتم كثيراً بالواقع التاريخي للحدث ، فالمسرحية هنا تختزل أكثر من أربعة قرون هي الفترة ما بين عصر ابن زيدون في القرن الحادي عشر الميلادي ونهاية حكم المسلمين للاندلس في القرن الخامس عشر الميلادي ، وهي الفترة التي شهدت حكومات اسلامية عديدة منها دولة المرابطين ودولة الموحدين ثم عصر مملكة غرناطة ، وهو اختزال مكنه من أن يعطي في عمله نوعاً من التكثيف الذي يعجل نهاية الحدث .

لقد أراد فاروق جويدة أن تمثل أحداثه نهاية الحكم الإسلامي في الاندلس . هذا الحكم وتلك الحضارة التي بدأت مهددة بالانهيار منذ بداية التفكك العربي والانقسام الذي شهده تاريخياً ابن زيدون وانتهت بسقوط الدولة الإسلامية بعد ابن زيدون بأكثر من أربعة قرون ، وإن شهده ابن زيدون في المسرحية. فابن زيدون الشاعر هو رؤ ية العراف المتشوف خارج حدود الزمن ، في القرن الحادي عشر الميلادي وقبله وفي القرن الخامس عشر الميلادي وبعده ، وفي القرن العشرين . فهو حضور يرتكز على ما يعطيه من قيمة مكثفة .

لكن السؤال الآن : ما هي تلك القيمة التي يمكن أن تعطيها شخصيتا ابن زيدون وولادة؟ ان ابن زيدون كما أراد له فاروق جويدة صوتاً يشهد انتكاسات العالم العربي والإسلامي وضياعه وتمزقه بين الاطماع والخلافات الفردية ، وولادة هي العطاء المضيء الذي يحاول دائماً أن يرد كل شيء إلى الجماهير ، فهم عون القائد ونصراؤه . فهل الحضور التاريخي للشخصيتين يمكن أن يكون محملاً بهذه الايقاعات والدلالات ؟

لقد رأينا مما ذكرناه من قبل من سيرة ابن زيدون وولادة ما يكفي للاقناع بأنهما لا يحملان في حضورهما تلك القيم ، التي أرادها المؤلف ، الا إذا نظرنا لابن زيدون على انه شاعر يحمل قلب عاشق يفيض بالحب والعطاء الذي يتجاوز حدود الذاتية ليكون صوتاً واعياً لابعاد الموقف وحقيقته .

لم يستخدم فاروق جويدة في عمله إذن الواقع التاريخي بحرفيته .

وإنما استخدم الحضور التاريخي لما يمكن أن يكون فيه من امتلاء انفعالي ، وباعتباره صوت شهادة على مجريات الأحداث . ولذلك كانت الأحداث والشخصيات هنا ، احداثاً وشخصيات تتلاقى الى حد كبير مع الواقع العربي المعاصر ، حيث تتحكم المصالح وتسيطر الأهواء ، ويسود النزاع الذي يخشى من عواقبه الشاعر .

فالتاريخ في المسرحية ليس أحداثاً ، وإنما هو معنى وقيمة ، روح ونبض . وفي ضوء هذا يمكننا أن ننظر في شخصيات وأحداث العمل ، فالشخصيات ليس لها من التاريخ سوى الاسم وأحياناً كان الشاعر يغير الاسماء فربيع في المسرحية هو الوزير ابن عبدوس منافس ابن زيدون في حب ولادة ، واعتقد أن زياد خادم ابن زيدون في المسرحية هو على خادمه في الواقع التاريخي .

على كل نحن في هذه المسرحية أمام موقف معاصر ، يستمد عناصره الدرامية من الواقع العربي المعاصر بصراعاته ومتناقضاته وذلك من خلال قصتي حب ، الأولى بين ابن زيدون وولادة والثانية بين زهراء وصيفة ولادة وزياد خادم ابن زيدون .

استطاع فاروق جويدة من خلال معالجته للعلاقة بين ابن زيدون وولادة أن يوضح فيها الصراع بين الشخصيتين أولاً ذلك الصراع الذي أدى الى هوة في علاقاتهما . كانت ولادة تريده قلباً عاشقاً وتشفق عليه من السلطة ، وكان هو يميل إلى السلطة ويرى طريقها القوة :

ولادة : القلب أكبر من جيوش الأرض .

ابن زيدون : والسيف أطول من أقاويل اللسان

ولادة « باصرار » : الناس تؤمن بالقلوب

ابن زيدون : وتخاف بطش السيف
ولادة : لو خيروني . .
لاخترت قلب المرء
ابن زيدون : الناس تُخضعُ للقرارْ
والسيفُ في يده القرار

[ص ٤٦]

فالموقفان هنا مختلفان . . الكلمة والفعل . وأيهما أجـدى ، والمقابلة بينهما تولد صراعاً بين منطق كل شخصية .

لكن من الواضح ان ابـن زيـدون كان قد اختار منذ البداية ، منذ المشهد الثاني في المسرحية في احتفال الشعراء بالوزير ابن زيدون : إذ يقول لهم :

شكراً لكم
والله أسأل أن نحقق كل ما تصبو إليه قلوبنا
ونعيد أمجاد العرب

ويختتم المشهد قائلاً للراوية ابن حيان ـ وأعتقد أنه المؤرخ الأندلسي العظيم الشيخ أبو مروان ابن حيان ـ :

أعرفت مأساة الشعوب
حكامنا اعتادوا على هذا المديح
وشعوبنا اعتادت على هذا النفاق

[ص ٣٠]

أما ولادة فقد اختارت طريقاً آخر ، اختارت ولادة طريق المهادنة ، فهادنت ابن زيدون وإن اوصته بالاعتماد على الجماهير في نضاله :

إن كنت تحلم بالحياة . . وبالرخاء لشعبنا
فلديك هذا الشعب
حاول أن تعيد له الحياة
دعنا من الحلفاء والأمراء والبلهاء من حكامنا
اذهب لشعبك إن أردت المُلك
الشعب في يده القرار . .

[ص ٥١]

وهادنت أعداء ابن زيدون ، فباعت جسدها لهم خوفاً على حبيبها من موت يتهدده في السجن .

فالصراع بين ابن زيدون وولادة يمثل في الواقع الى حد كبير الصراع بين الفعل والتأمل ، ولانهما لم يلتقيا فلذلك سقطا في النهاية ، وسقطت معهم الدولة . وبهذا استطاع فاروق جويدة أن يعطي للهوة بين ابن زيدون وولادة هوة ذات أبعاد وطنية . لقد انتهى ابن زيدون عاشقاً حزيناً حالماً يطوف بوجدانه المهزوم في رحاب أيام رحلت وزمان لا يقدر على استرجاعه ، وانتهت ولادة إلى سقوط جسدي خانت به نفسها ، وانتهى الوطن معها إلى ضياع . عجز ابن زيدون عن اختيار الطريق فكان عجزه أقرب إلى الخيانة ، وخانت ولادة صراحة وخان الحكام العرب ، ويكتشف ابن زيدون أن كل شيء قد ضاع :

ماذا يُفيد الآن أن أبكي
والعمر ضاع

والحب ضاع
والأرض ضاعت . . آه يا زمن الضياع

[ص ١٢٩]

وهكذا انتهت العلاقة بينهما نهاية فاشلة ، تعاونت مع سقوط الوطن في تكوين الصيغة الدرامية للمسرحية بسقوط حلم ابن زيدون على المستويين العاطفي والوطني .

لقد فشل الحب في تحقيق الحلم في تجربة ابن زيدون وولادة اذن. فكانت السقطة نتيجة لخطىء في المنهج على نحو ما نرى في المسرح الكلاسيكي . ولكننا من ناحية أخرى نرى الحب كقيمة نجحت في أن تتحقق مع الشخصيات الثانوية . هكذا تنتهي علاقة زياد وزهراء وذلك لسبب بسيط عجزت الشخصيات الرئيسية عن تحقيقه وهو الالتقاء والتواصل :

زياد : لو خيروك الآن يا زهراء
نحيا معاً في السجن أفضل
أم نتوه ونفترق . . .
زهراء « بدلع شديد » :
السجن أجمل من قصور الأرض
ما دمتُ في السجن معكْ

[ص ١١٤]

* * *

قسم فاروق جويدة مسرحيته الى قسمين بدلاً من الفصول التقليدية ، القسم الأول في ثمانية مشاهد والقسم الثاني في سبعة .

ومنذ بداية المسرحية نجد أنفسنا في قلب الأحداث ، فاستطاع بهذا أن يحقق للعمل تكثيف المسرحية الشعرية المضغوطة . وتتلاحق الأحداث متتابعة وسريعة في ثراء محمل بالنبض الشعري للعمل لتحقيق نبوءة العراف أو الراوية ابن حيان :

من ألف عام أو يزيد
كانت هنا يوماً حضاره
كانت هنا
أمجادُ شعب كان يعرف ما يريدْ
. . . . . .
رحلت قلاع . . . وانتهت أوطان
آه من الذكرى . . سنين قد مضت
والجرح ينزف كلما عادت
. . .
الملك ضاع مع الزمن
والأرض ضاعت في دروب الحقد
واليأس العقيم
. . . .
ما عاد في الأيام شيء
غير أن نحكي جراح الأمس
أو نحكي عن المجد القديم

[ص ص ٢١ - ٢٢ - ٢٣]

كما استطاع فاروق جويدة أن يستخدم اللغة الشعرية استخداماً

درامياً موفقاً فخلت المسرحية من الغنائية وأصبحت حواراً يدفع الأحداث ويطورها وينميها مما يكشف عن فهم واضح لدى المؤلف لمفهوم الشعر في المسرح ولبناء المسرحية الشعرية .

فحتى المقطوعات الطويلة في المسرحية كانت أكثر من مجرد مشهد غنائي منفصل ، فقد كانت تكثيفاً للأحداث وللرؤ ية والموقف كما نشاهد في أغنية رباب في الاحتفال بوزارة ابن زيدون :

اعطنا كأساً وخمراً واسكر الأحزان فينا
ربما ننسى زماناً لا يداوي الحائرينا
آه من عمر تولى أشعل الأشواق فينا
ثم اطفأها بعاد في لظاه كم شقينا
لم نعد نهفو لحب في رياض العاشقينا
فاعطنا كأساً لننسى صحوة الاشواق فينا

[ص ٢٩]

* * *

واستطاع فاروق جويدة في مسرحيته الشعرية « الوزير العاشق » أن ينوع في موسيقاه الشعرية تنويعاً يتناسب إلى حد كبير مع تغير الحالات النفسية ، وينم عن تغير نبرة الكلام كذلك .

فبالرغم من سيطرة تفعيلة الكامل متفاعلن التي كانت تتحول أحياناً إلى تفعيلة الرجز - مستفعلن - على المسرحية ، الا أن الشاعر استطاع أن يستخدم كذلك عدداً من التفعيلات الأخرى خاصة في مشاهد الحوار الذي يضم أكثر من شخصية ، حيث استخدم مثلاً في المشهد الثاني من القسم الأول تفعيلات . متفاعلن ومستفعلن فاعلن ، ومفاعلتن ، وفاعلات ، ومفاعلين .

كما استطاع إلى جانب هذا التنويع والتوزيع الموسيقي ، أن ينوع في النبر بالشد على المقطع تارة والارخاء تارة أخرى حسب ما يملي الحس الشعري والموقف على ذهن الشاعر ، وهكذا لم تسيطر قوة النغم ورتابتها في الأوزان وفي اللغة على المعاني وتحبسها بل كانت عونا لها على التعبير عن نفسيات المتحدثين والعلاقات بينهم .

ومن افضل المشاهد التي تجسد كل هذا الجزء الأخير من المشهد السابع في القسم الثاني :

صوت : يا حسرتاه على العرب
حكامنا باعوا الشعوب بلا سبب
أبو حيان :لا . . بل هنا يقع السبب
الكلُّ يحلم أن يكون هو الزعيم
صوت : والشعبْ . . .
صوت : يذهب للجحيم .
« يدخل رجل إلى المسرح وهو يصيح » :
جيش الفرنجة في شوارع قرطبة
أسروا الملك ، واستسلم القواد
. . . الخ الحوار

[ص ص ١٣٣ - ١٣٤]



اسماعیل عقاب

وَ دیوان من وَحی عینیها

من وحي عينيها (١٩٨٣) ، هو الديوان الثاني للشاعر اسماعيل عقاب ، بعد ديوانه الأول « خطوات الأمل المعصوب ١٩٧٩ » ، وديوان آخر اشترك فيه مبكراً مع عدد من شعراء مطروح .

وخلال هذه المرحلة القصيرة تبلورت عند الشاعر ـ أكثر ـ تجربته الفنية التي تسعى نحو الاكتمال .

في الديوان الأول للشاعر ، سيطرت نزعة وجدانية تتردد بين عدد من التجارب التي حاول عن طريقها الشاعر الاهتداء إلى تجربتـه الخاصة . وهكذا تنقل الشاعر في ديوانه الأول بين التعبير عن هموم ذاتية ، وبين الانتقال إلى مواقف فكرية ، كما تنقل بين احساس متأزم بمأساة الوجود كوجود ، وبين احساس بقيمة الحياة وقيمة الانسان صانع حياته وواقعه ومستقبله . وبذلك تنوعت تجارب هذا الديوان بين تجارب وجدان ذاتي وتجارب وجدان جماعي وتجـارب تسعى إلى احتواء المضمون المعاصر مقتربة من قضايا الواقع والعصر .

بشكل عام كان اسماعيل عقاب في ديوانه « خـطوات الأمل المعصوب » شاعراً يسعى الى تجريب لغته الشعرية من ناحية ، كما

يسعى إلى اكتشاف مضامينه التي لم تكن قد تشكلت بعد على نحو محدد

ومع هذا فلم يخلُ الديوان من أعمال كانت تشير بما تشعه من صدق فني ، الى بداية تبلور تجربة الشاعر الفنية ومسارها ، على نحو ما نرى في قصيدة رثاء مثلاً ، ومنها قوله :

قد كنت تعيشين بعمري
وتشعين النور
كان جوارك دفئاً . . . وظلالاً . . . ونبيذ
عمراً منتشياً . . . وورود

* * *

والقارىء لمجموعة أشعار الديوان الثاني « من وحي عينيها » ، سيلاحظ أن هناك تطوراً ملحوظاً بالمقارنة بأعمال الشاعر السابقة . فالصياغة أكثر احكاماً والصنعة الفنية أكثر توافراً ، واللغة أكثر سيولة وتدفقاً .

يضم الديوان بضعة وعشرين قصيدة ، تتجه أغلبها إلى الكشف عن مجال التجربة الفنية للشاعر على نحو أكثر تحديداً مما كانت عليه قصائد ديوانه السابق . وتنتمي أغلب أشعار الديوان إلى ما يمكن أن نسميه بالحسية الجمالية ، حيث تُتخذ المرأة بكل ما تحمله من دلالات مـدار تجربة الشاعر ومجاله التعبيري .

وتبدو المرأة في تجربة الشاعر وسيلة للعيش بامتلاء ، يعيشها الشاعر حياة واستمتاع لذة وشهوة ، وأحياناً تعبيراً عن تفتح الحياة وخصوبتها . والشاعر في كل هذا حريص على أن يبدو عاشقاً لنفسه على

طريقة نزار قباني ، أحرص على أن يُحب من أن يحب :

ورغـم ولـوعي بـصمـت الـفيـافـي
فـلي بـالـبحـار . . فـنـون وحـذقُ
ومـوج الـبحـار . . وقـد شـاقـني
فـإن لم أغـامـرْ . . . فجبنٌ وحمق
بـتلك الـلآلـيء . . . يـا فـتنتـي
فـمـنـذا تُـراه . . . سـوايـا أحـق

[أصداء النداء]

وهكذا تمثل المرأة محور قصيدة اسماعيل عقاب في ديوانه « من وحي عينيها » ، فتصبح ملهمته التي يمارس من أجلها تجربة الفارس المحطم للجدران القاسية ، ومعلمته التي يستلهم من وحي عينيها الطريق .

* * *

القصيدة الشعرية عند إسماعيل عقاب بشكل عام قصيدة غنائية ، تتردد فيها أصداء اللغة الرومانسية وصورها ممتزجـة أحيانـاً ببعض التهويمات الرمزية ، وربما كان هذا بتأثير من مدرسة سعيد عقل ونزار قباني التي اعتمدت على رصيد الرمزية الفرنسية عند بودلير ورامبو ومالارمييه .

يقول اسماعيل عقاب في قصيدته المجيء :

واخضـوضـر اللبـلابُ فـوق نـوافـذٍ
طَـرُبَتْ . . وكم ناءت مـدىً بجليـدِ

وَاسْتَقْبَلَتْ زُمَــرَ الـبــراعم وانـحـنـت
للحلم طفــلاً .. قـد هفـا لـوجـــودِ
والشمس تسبـح في المروج وعـطرها
بـعـث ومـيـقـات لـفـجـر خــلودي

ففي هذه القصيدة ، وفي غيرها يتردد المعجم الرومانسي بصوره وصياغته ، فنرى أمثال « وتذللت بين المحاجر دمعتي » و « شلال حبك » و « مثل موج النيل في حضن الضفاف » و « عشت أحلام عروس بين ورد وزفاف » في قصيدة « لا تلمني » .

وقد نجح اسماعيل عقاب في استخدام الصياغة الرومانسية الى حد لا بأس به ، تمثل في مزجه الموفق بين الصور الحسية والصور الداخلية على نحو ما نرى في قصيدته « أصداء النداء» ومنها هذا الحشد من الصور في قوله :

وفـــوق الـشـفــاه ، قــطوفٌ تُـنــادي
وتـمـــرٌ .. وخـمــرٌ .. وعــطرٌ ونـبـقُ
ولــحـنٌ تــراقصَ فــي مُـهــجَــتــي
لــخــطوٍ يـتــيــه ... ودلٍ يَـحــق
كــأن خــطاكِ ، طـقــوس العــذارى
وبـيـن الـحـنــايــا .. نــداء وشــوق

[أصداء النداء]

ولا يقف اسماعيل عقاب في ديوانه الثاني هذا عند القصيدة الغنائية فحسب ، بل نراه يتجه نحو القصيدة الدرامية في أكثر من محاولة نذكر منها قصيدتيه « جدل مع صلاح عبد الصبور » و « من أحد الرعية » .

وفي هذه القصيدة الدرامية . تخلصت القصيدة عن الشاعر من التراث الرومانسي . وسعت للاعتماد الأكثر على الكلمة الدرامية المشحونة بالفعل وظلاله الايحائية الانفعالية :

لم أطرق بابك عند مجيىء
بل من نافذة القصر تدَّليت
أحملُ عطراً ، ونبيذاً وحياه
برقت عيناك شعاعاً ـ أحسستُهْ
من فرحهْ
من رغبهْ
من جوع
لكن حين إلتفَتَ العقل المتفِّتحْ
لُيُنَبِّه أن نقاطاً سوف تضيع
من فوق . .
أو تحت حروف منحوتهْ
في مكمنك السري
فتحسَّسْتِ الفرش الملكي
وكذلك لؤلؤَ تاجكْ
ناديتِ الحراس بصوت ملكي
لتُعلِّقْ تلك الثمرة

[جئت إليك ـ من أحد الرعية]

وإذا كان التردد والتهيب في استعمال اللغة هو السمة الغالبة على ديوان اسماعيل عقاب الأول « خطوات الأمل المعصوب » على نحو ما نرى مثلاً في قوله من قصيدة أحزان :

كي أنسج في ركن الأفكار المتصدع
آمالي المرجوة
ترتبط العثرات بقدمي
تختنق الرؤ ية في عيني
أغيب . . أغيب عن العالم
لكني أفيق وأحزن

حيث أكثر الشاعر من استخدام الجمل التقريرية والألفاظ فقيرة الشحنات الانفعالية والتراكيب المتنافرة .

نقول إذا كان التردد والتهيب في التعامل مع اللغة هو طابع الديوان الأول ، فإن الشاعر في ديوانه الثاني « من وحي عينيها » يبدو أكثر جرأة وخبرة في التعامل مع امكانياته الشعرية لغةً وصوراً ، مما يشير إلى سعي الشاعر للاستفادة والتمرس تحقيقاً لبلورة أكثر لتجربة شعرية خاصة يحقق من خلالها مفهوم التفرد والذاتية .

وقد بدا هذا بوضوح في ذلك الثراء الموسيقي الذي نراه في أكثر من قصيدة ، حيث يسعى الشاعر إلى استغلال الطاقة الصوتية للكلمة لاعطاء ايقـاع صوتي يتسق مع الايقاع النفسي في القصيدة . وقد لاحظ هذا الدكتور عبد العزيز حموده في كلمته الملحقة بالديوان مستشهداً بسطور من قصيدة الشاعر « أصداء النداء » ومنها :

بـعـينـيــك هـمس وطــرق ودقُّ
وفجـــر على بـاب ليلى، يــدقُّ
وفـي وجـنـتـيــك ربـيـــعُ تـلظَّى
وبين المـروج . . صقيـع وحـرق

كما تمثل هذا التمرس في اختيار الشاعر لألفاظه التي يغلب عليها الانتقاء والتأنق ، وكذلك في جرأته في التعامل مع البحور الشعرية ومع البناء الشعري العمودي ، على نحو ما نرى في قصيدته الأخيرة في الديوان « بقايا خريف » ومنها :

يـا بـحـرُ أين أحـبَّتي ، قـلْ لي بـأي جـزيـرة هبـطوا
لـو بـان طيف خليلتي . . رحلت سفيني دونـمـا شـرطُ
مـا عـاقني مـوجٌ يثور ، ولـو نـأى عن مـوقعي الشَّطُّ
قـمـريـة العـينين . . عند شـطوطهـا الأمـواج تنبسط
تعلو الغصـونَ ثـمـارُها . . في عـزة تسمـو وتـرتـبطُ

وقد ساعده هذا على اضفاء مزيد من السلاسة والانطلاق ، فانسابت الحانةُ الشعرية في سيولة متدفقة قلما تعوقها العثرات .

* * *

وهكذا نرى كيف استطاع اسماعيل عقاب أن يطور تجربته الشعرية على نحو يسعى معه إلى تحقيق مفهومه الخاص للشعر . هذا المفهوم الـذي اتضحت بذور معـالمه في الـديوان الأول « خـطوات الأمل المعصوب » ، والذي سوف يتبلور أكثر في أعماله المقبلة .

أحمد فضل شبلول
والسفر إلى الله

في عام ١٨٨٠ كتب الناقد الانجليزي ماتيو أرنولد عن الشعر، في مقدمته التي كتبها لكتاب الشعراء الانجليز ، وضمها بعد ذلك كتابه : « مقالات في النقد الأدبي » ، كتب ارنولد يقول : إن مستقبل الشعر هائل ، ولسوف يجد فيه جنسنا البشري سنداً ومعينا يزداد رسوخاً على مر الأيام . ولسوف يكتشف الجنس البشري على المدى الطويل أنه يتعين عليه أن يلجأ إلى الشعر لكي يفسر له الحياة تفسيراً يحمل لنا العزاء بقدر ما يشد أزرنا .

ويضيف ارنولد الى حديثه عبارة وردذورث الشهيرة في تعريفه للشعر بأنه أنفاس المعرفة وروحها الدقيقة ، من حيث كونه التعبير المفعم بالانفعال والعاطفة المرتسمة على وجه كل المعارف. وما قيمة الوجه بدون التعبير . وهذه في الواقع حقيقة قديمة أكدها الشعراء قبل أن يبشر بها النقاد . ذلك أن الشعر لا يخاطب فينا القوى العاقلة وحدها ، كما أنه لا يتجه إلى تحريك المشاعر وحدها أيضاً ، وإنما الشعر يتجه فينا إلى الملكة التي تتقبل الفكر والشعور معاً على حد تعبير تشارلتون في حديثه الممتع عن الشعر في كتابه فن دراسة الأدب ومن أجل هذا رأى ارنولد في

مقالته السابقة ـ في الشعر البديل الطبيعي الذي يمكن أن يحل محل المعرفة الفلسفية والدينية ، بما يقدمه من تفسير للحقيقة غير قابل للشك أو التحلل أو الفناء كما يحدث دائماً لغيره من صنوف المعرفة التي تسعى إلى تقديم الحقيقة .

وعصرنا الحديث هو أكثر عصور الحضارة البشرية احتياجاً في الواقع إلى ذلك الكيان الشعري بعد أن خبرت البشرية في رحلتها الماضية العديد من صنوف المعرفة .

وقد أحس الشاعر الحديث هذا ، فسعى بشعره الى تحقيق التوازن النفسي المفتقد لإنسان هذا العصر ، بتقديم بواعث حياة حقيقية تبرر للإنسان حياته ، وتهدأ من روعه ، وتساعده على تحمل الحياة أو بعبارة أخرى تجعله يعيش الحياة بامتلاء .

هذا ما نراه في شعر أمثال مالارمييه ورامبو وتوماس اليوت وازرا باوند ولوركا في الأدب الغربي ، وما نراه في شعر أمثال نزار قباني وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي في الأدب العربي .

وجيل نزار قباني وصلاح عبد الصبور هو الجيل الأول في تاريخ القصيدة العربية الحديثة . بدأ منذ الاربعينيات من هذا القرن ، ثم توالت بعد ذلك أجيال الشعراء المعاصرين الذين سعوا الى تأكيد هذا المضمون الجمالي ، متوسلين الى هذا بالقوالب الفنية التي يمكن أن توصل هذا التأكيد .

ومن الطبيعي أن يوفق البعض ، وأن يخفق البعض . ومن الطبيعي كذلك أن تنجح بعض الأساليب وتفشل بعضها .

وقد شكلت هذه المحاولات بما فيها من نجاح واخفاق رصيداً لابأس به من الخبرة الفنية والتمرس أمام الأجيال التي تلت الجيل الرائد . وسعى كل جيل خلال هذه الرحلة إلى اضافة المزيد ، مما كنا نطمع معه ان نراه واضحاً في أعمالهم . ولكن يبدو أن الأمر في الشعر لا بد أن يرجع أولاً وقبل كل شيء إلى عبقريات شعرية ، وهي قليلة ـ مع الأسف ـ رغم كل هذه الأصوات الشعرية التي تملأ الأدب العربي المعاصر .

* * *

طالت هذه المقدمة بعض الشيء ، ولكني أعتقد انها ضرورية وهامة للبدء في قراءة عمل شعري معاصر ، خاصة إذا كان لاحد شباب أدبنا المعاصر،لانهم جميعاً يصدرون عن فهم لدور الشعر على النحو الذي ذكرناه ، ولأنه يُفترض فيهم ـ أيضاً ـ انهم قرأوا واستفادوا من خبرة الاجيال السابقة عليهم ، وبالتالي فإن عليهم وهم يؤكدون هذا المفهوم الشعري أن يؤكدوا كذلك الأساس التذوقي الذي قامت عليه فلسفة القصيدة المعاصرة .

فقد تحولت القصيدة المعاصرة إلى بناء درامي يجمع طاقة القصيدة الغنائية التي يحصر فيها الشاعر غناءه في نفسه ، في عالم يسوده بخياله سيادة مطلقة ، إلى طاقة الدراما التي يرى فيها الفنان نفسه في عالم مأهول يتفاعل فيه مع غيره تأثيراً وتأثراً في شبكة من الأفعال وردود الأفعال .

وهذا هو ما يقصد دائماً عندما نتحدث عن القصيدة المعاصرة

وكيف أنها أصبحت بناء أسطورياً لعصر أصبح في أمس الحاجة إلى هذا البناء الأسطوري .

* * *

وشاعرنا أحمد فضل شبلول كواحد من جيل شبـان الشعراء العرب ، يخوض مغامرته الشعرية مزوداً بهذا المفهوم ، ساعياً الى الاستفادة من تجاربه الأولى التي يضمها ديوانه الأول «مسافر الى الله ١٩٨٠ » ، من الخبرة الشعرية الهائلة في التراث الشعري العام . ولهذا فإننا لا ننزعج كثيراً ، إذا رأيناه يحاول المزاوجة بين أكثر من مفهوم شعري ، خاصة في مزاوجته بين خصائص الشعر الرومانسي وخصائص القصيدة المعاصرة .

فإلى جانب أنه ليس الوحيد في جيله في هذا ، فهو لا يزال في رحلته الطموحة ، الساعية الى الاستفادة مما يقرأ وهو كثير ومتعدد الملامح .

تقدم لنا قصائد ديوان مسافر إلى الله شاعراً يسعى إلى أن يخلق عالماً من التوحد بين الذات والموضوع ، حيث تتلاشى الكثرة في الوحدة ويصبح الكل واحداً . وهو عالم من الذوبان الصوفي الذي تتحلل فيه الذات فتصبح في كل شيء ، كل شيء ، وتتحول من ثم الى موضوعات لتأمل الذات ، وبذلك يكون ما بين الذات والموضوع تواصل شفاف وتوحد يلاشي الواحد في الآخر .

وتؤكد أغلب قصائد الديوان هذه الرؤيا ، وخاصة قصيدة « صوفية الاسكندرية » وسبع اضاءاته في قصائد للجبل وللماء وللضوء وللموج

وللرمل وللحب وللجمال . يقول في قصيدته صوفية الاسكندرية :

هذا بحرك يفتح لي قلبه
هذا موجك مد الزبد الدافىء ستراً فوقي
هذا رملك تبر أتوسد افقه
هذا فجرك يوقظني قبل صياح الديكه
على أصعد فوق شعاع بكر
نحو سماء العرش

وأعتقدُ أن هذا المضمون هو المحتوى الذي يمكن أن يجد فيه الشاعر نفسه في تجاربه المستقبلة ، رغم أن تجربته في بواكيره هنا لا تزال غضة إذا قيست بحجم طموح الشاعر .

وفي الديوان مضمون آخر ـ لرؤ يا أخرى ـ أراد الشاعر تناوله ، ويدور حول عذاب الانسان ابن الخطيئة وسعيه الى التطهر :

مرت سنون الذنب متئدة .
وأنا أعيش مزينا بخطيئتي
ومكبلاً بالصبر والكلمات

(قصيدة رياح ، ص ١٥)

وهي فكرة مسيحية ، لم يوفق الشاعر في توظيفها ، كما وظفها الرومانسيون من قبل ، خاصة وانه يستخدم فيها رموزاً إسلامية .

سألت عظامي عن رميمي
فكسوتها صبري .

[ص ١٥]

ومن القضايا التي تناولها شبلول في قصائده قضية البعث والميلاد بالمفهوم الاسلامي على نحو ما يتضح في قصيدته « قراءة في كتاب المستقبل » موظفاً قصة تابوت موسى ، الذي انقذ حياة النبي ليصفع وجه الكفر .

كما يستخدم قصة يونس وميلاده الجديد بعد أن بلعه الحوت في قصيدة « صوفية الاسكندرية » .

وفكرة البعث والميلاد هنا برغم توظيفها للتراث الإسلامي الا انها تعتمد اعتماداً جوهرياً على مفهوم الميثولوجيا المسيحية للميلاد الجديد .

فكما هو ملاحظ ، فهناك عدد من الرؤ ا التي ينشغل بها الشاعر ، وهي رؤ ا لقضايا تنتمي إلى فلسفات متباينة في الواقع ، الأمر الذي يجعلنا نقرر كما أشرنا من قبل ـ أن الشاعر ، خاصة وان هذه اعماله الأولى ، يسعى إلى اكتشاف طريقه .

* * *

حاول أحمد شبلول في قصائده ، أن يوفر بناءً دراميا يعتمد على الطاقة الانفعالية للكلمة. وقد وفق في هذا إلى حد لا بأس به ،خاصة اذا وضعنا في اعتبارنا مرحلية هذه الأعمال بالنسبة للشاعر ، فقد سيطرت الغنائية في قصائد كثيرة ، ولم تمكن الشاعر من حسن استخدام لطاقة القصيدة الشعرية الحديثة . وقد بدا هذا بشكل واضح فيما نحسه من مباشرة واستخدام مسطح ومباشر للرموز التي استحضرها الشاعر من الميثولوجيا ، قاصداً ما فيها من امتلاء وجداني يمكن أن يكون له تأثيره في واقع الإنسان المعاصر .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فقد سيطرت الرومانسية بقاموسها الشعري وصورها على لغة الشاعر ، وهي خاصية ترجح صفة الغنائية على الدرامية في شعره ، على نحو ما نرى في الصور التالية في قصيدة «صوفية الاسكندرية» . يفتح لي قلبه ـ مد الزبد الدافىء ـ رملك تبر أتوسد أفقه ـ فجرك يوقظني ـ يعزف خط الرمل ـ تبدأ في الرقص المركبة ـ المقهى النائم في أحضان الشاطىء .

* * *

على كل فقصائد الديوان من حيث كونها تجارب أولى لشاعر شاب ، فهي تجارب طيبة بلا شك ، ليس من الانصاف أن نحكم عليها في ضوء خبرتنا بأعمال أكثر بلورة لفلسفة القصيدة الحديثة فالشاعر لما يزل في مرحلة البحث والتجريب ، وإن كانت هذه القصائد الأولى تؤكد أنه سيكون لصاحبها شأنه في رحلة القصيدة الحديثة .

السيد حافظ وتجارب جديدة
من المسرح العربي المعاصر:

- ١ -
حكاية مدينة الزعفران والمسرح الثوري(*)

لعل أهم ما يمكن أن يميز مسرح السيد حافظ ، هو سيطرة فكرة الثورة على تلك الأعمال . هكذا تبدو الثورة تياراً عاماً متدفقاً خلال أعمال السيد حافظ منذ مسرحيته الأولى « كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ١٩٧١ » ، ومروراً بمسرحيات :

- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء ١٩٧٢ .
- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث ١٩٧٢ .
- حبيبتي ، أنا مسافر ، والقطار أنت ، والرحلة الانسان ١٩٧٩ .
- هم كما هم، ولكن ليسوا هم زعاليك ١٩٧٩ .
- ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري ١٩٨٠ .
- الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ١٩٨٠ .
- مدينة الزعفران ١٩٨١ .
- ٦ رجال في معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا ١٩٨١ .
- أميرة السينما ١٩٨١ .

(*) صدرت عن مطابع صوت الخليج ، الكويت ١٩٨١ .

ـ حكاية الفلاح عبد المطيع ١٩٨٢ .
ـ علمونا أن نموت ، وتعلمنا أن نحيا ١٩٨٢ .
ـ الخلاص ١٩٨٢[1] .

والثورة عند السيد حافظ ، كما تكشف عنها هذه الأعمال ـ ومنها مسرحيته حكاية مدينة الزعفران ـ ، تعبير عن التمرد في جو من الفراغ والحيرة والمصادفة من خلال شخصيات تبدأ من أزمات خاصة مرتبطة بواقع اجتماعي معين ، وتنتهي إلى رؤية انسانية تلخص مقولة الكفر بجدوى الحياة . والسيد حافظ في هذا ـ ككاتب درامي معاصر ـ يسعى الى محاولة اثارة الرعب في جمهور مشاهديه ، أكثر من أن يكون متجولاً يبيع أفكار عصره في قوالب يدركها المشاهدون دون أن يجهدوا عقولهم .

وهو في هذا يشترك مع كتاب المسرح الحديث والمعاصر منذ ابسن وستراندبرج ومروراً بثورنتون وايلدر وآرثر ملر وبيكيت ويونسكو ودورنمات ولوركا وييتس .

* * *

ومدينة الزعفران على المستوى الخاص ، هي الواقع العربي عقب هزيمة ١٩٦٧ ، وما تكشف عنه من طبيعة علاقة السلطة بالشعب .

هذا على المستوى الواقعي ، أما على المستوى الإنساني ، فالواقع

---

(١) التاريخ المدون مع المسرحيات هو تاريخ النشر ، وأغلب هذه المسرحيات كتب في تاريخ سابق بسنوات ، ولكني أعتقد أن المؤلف أعاد النظر في مسرحياته عندما قدمها للنشر .

هنا واقع رمزي ، له رصيده في اشارات الكورس : « مدينة الزعفران ليست على الخريطة . ـ خارج الزمان والمكان ـ داخل الانسان » [ص ٤١] .

وعالم مدينة الزعفران ، عالم من القهر والتسلط ، أرغم فيه الشرفاء على ترك المدينة للافاقين واللصوص « والشباب المثقف ترك البلاد . هاجر الفلاحون المهرة والصناع والعلماء . كل الجيدين يهربون » [ص ٤٢] . وتبقى المشكلة أمام الأنبياء ، صناع الحياة بالكلمة كما يقول الكورس « أن تبقى داخل الميدان أو تهرب خارج الميدان أو تبقى مغلقاً . أن تكون منفياً خارج الوطن . منفياً بالإكراه أو بالاختباء أو يكون الوطن منفياً داخلك » [ص ص ٤٢ ـ ٤٣].

في هذا العالم ـ على المحور الاجتماعي الخاص ـ يسعى السيد حافظ إلى أن يعيش الواقع معيشة توسع من رقعته ، وتكشف عن خرائبه المنهارة ، وتسعى إلى تغيير قيمه البائدة . إنه باختصار شديد معنى بالبحث عن حياة يسودها الاحترام داخل المجتمع بين الفرد والفرد ، وبين الفرد والسلطة .

هكذا يتعرى الواقع الاجتماعي في مدينة الزعفران ، التي تمارس فيها السلطة باستبداد قاهر وتسلط باطش . وانتقلت العدوى الى الافراد ، فأصبح القهر والتسلط والخداع هو سمة العلاقة بينهم « لقد خدعوا كل الناس . خدعتنا التصريحات . الكلمات البراقة الخداعة . خدعنا التجار في الاسواق . كل شيء يخدعنا ونحن لا ندري »[ص ص ٣٨ ـ ٣٩] . ويموت الحق في الإنسان بعد موت الوعي فيه ، فتتلاشى المسافة بين الانسان الحيوان والحيوان الانسان » [ص ٣٠] .

ويظهر مقبول عبد الشافي ، بطلاً عادياً من بين الشعب ، لكنه لم يفقد الوعي بعد ، بطلاً يسعى إلى ايقاظ الناس واعادة الوعي اليهم . يقول مقبول : « هاجر قلبي مني ، وذهب الوعي إلى الساحات والطرقات والأكواخ » [ص ٣٩] .

ويلتف الناس حوله ، ولكن السلطة تفلح في الايقاع بينه وبين الناس الذين ما لبثوا أن انفضوا من حوله ، فينتهي إلى حالة من اللامبالاة اليائسة : « أقول الحقيقة ، أو لا أقول . لا يهم »[ص ٣٧] .

هذا على مستوى المحور الاجتماعي . أما عندما ننظر في المسرحية على مستوى المحور النضالي الانساني ، فسنجد أنفسنا في عصر تحول فيه العالم إلى معسكر للتعذيب ، امتنع فيه التفاهم الاجتماعي ، وأصبح على الإنسان فيه أن يقف وحده في خواء تسوده الحيرة وتسيطر عليه المصادفة . وفي هذا الجو العقيم المدمر ، يسعى السيد حافظ إلى خلق حالة من التوتر والرعب وعدم الاطمئنان ازاء هذا العالم الذي يتجه إلى قهر الإنسان في حريته .

* * *

هكذا تسيطر فكرة الثورة على مسرح السيد حافظ ، كما نتمثلها الآن في مسرحية « حكاية مدينة الزعفران » على المحورين اللذين يهتم بهما المؤلف في مسرحه ، وهما المحور الاجتماعي والمحور الإنساني النضالي .

ولا يقف التأثير هنا على المضمون فحسب ـ برغم احتفاء الكاتب به ـ ، بل إنه يتعدى هذا إلى التأثير في معالجة الكاتب الدرامية

لمضمونه ، وأعني بهذا ، تناوله للشخصيات وخطته الدرامية وأسلوب بنائه .

فمقبول عبد الشافي في مسرحية « حكاية مدينة الزعفران » ، في النهاية واحد منا ، ونحن نستجيب ـ من خلال تعاملنا مع المسرحية ـ إلى احساس بانسانيته المشتركة .

وبالرغم من احتفاظ المؤلف بشخصية البطل المحوري على هذا النحو في المسرحية ، الا ان البطولة هنا ليست هي البطولة المثالية المتفقة مع قوانين المسرح الكلاسيكي ، وإنما هي أقرب إلى البطولة الفردية التي نراها في مسرح بريشت ، تلك البطولة التي تقوم على اختيار الشخص العادي الذي يمكننا من فحص حياة الانسان الخاضعة للمؤثرات والظروف الاجتماعية .

ولكننا نلاحظ ـ هنا ـ أن السيد حافظ لم يقف في مسرحه الثوري عند هذا الحد وحده ، وإنما أراد أن يفحص من خلال بطله حياة الانسان الميتافيزيقية ، وهو ما يبرر سعيه إلى الانتقال من الخاص الى العام ومن المحدود الى الشمول .

كذلك نلاحظ على بناء المسرحية ، أن المؤلف الذي يجمع بين المسرح التسجيلي ومسرح المواقف في مسرح ثوري يسعى إلى ايقاظ المتفرج وتنبيهه إلى ان هناك واقعاً غير مألوف في حياتنا اليومية ، نرى المؤلف في بنائه لمسرحه هذا ـ برغم ما يبدو عليه من تلقائية ـ يعمد إلى تصنيع علاقة جدلية بين المناظر والشخصيات والحدث الدرامي ، موظفاً في هذا كله خبرته الآلية بفن المسرح ، تلك الخبرة التي يسعى بها إلى تجاوز كل التقاليد المسرحية المعروفة ، فهو لا يرغب في اعداد بناء

محدد في علاقاته ووحداته . وإنما يهدف إلى تقديم بناء تجريبي يندفع في ثورية متمردة .

ففي «حكاية مدينة الزعفران» يجمع المؤلف كل الشخصيات وآليات ديكور المشاهد في حضور دائم وشاهد على خشبة المسرح ، ثم يتجه إلى تحريك الشخصيات والأحداث في الزمن والمكان حضوراً وغياباً بواسطة الضوء . فتركيز الضوء يعني الحضور ، وغيابه يعني الاختفاء إلى حين ، وإن كان المشهد يتسع للكل في جو لا يحفل كثيراً بروعة الديكور . فهو مسرح على شكل مدرج يتسع لعديد من المستويات ، اكتفى فيه المؤلف ببعض البرتكبلات وبعض الاشارات الرمزية حتى يتمكن أكثر من سهولة الحركة أولاً ، ومن تقريب تمثيل الواقع ثانياً ، ومن الالماح إلى نبض التمرد والثورة الذي يطمح اليه في مضمونه .

- ٢ -

حكاية الفلاح عبد المطيع
ومسرح التضامن والمشاركة

يبدأ العرض بمسرح يكاد أن يكون خالياً من الديكور ، يوضح المؤلف خطوطه ويوظف آلياته كما يفعل مؤلفو العرض الشامل .

في بقعة مضيئة في منتصف المسرح ، يتحول الكورس اليوناني القديم إلى جوقة تقترب أكثر من الراوي في القصص الشعبي . وتقوم الجوقة بتلخيص الموقف الذي يُستدعى إلى الحضور بانتقال الضوء إلى مستويات أخرى تباعاً .

أما الموقف ، فهو صراع الإنسان من خلال التفاوت الطبقي . وهو صراع قديم حديث ، يقوم على الاستغلال في صوره التي عرفتها البشرية من أطوار حضاراتها الثلاث : حضارة الرق والعبودية ، وحضارة الاقطاع ، ثم الحضارة البرجوازية ، حيث كان صراعاً بين طبقة العبيد Slaves والسادة في حضارة الرق ، وبين الأقنان Serfes والملاك في حضارة الاقطاع ، ثم كان صراعاً بين العمال Proletariat والبرجوازية في الحضارة البرجوازية . وهو صراع مع اختلاف صوره ـ يعكس الصلة بين المستغل

(*) صدرت المسرحية عن دار مطابع صوت الخليج ـ الكويت ١٩٨٢ .

بالفتح والمستغِل بالكسر - في علاقة الإنسان بالانسان. لهذا فهو صراع قديم حديث ، يسعى فيه المستغل إلى اذابة الفوارق الطبقية تحقيقاً لمفهومه عن العدالة الاجتماعية ، ويسعى فيه المستغِل الى مزيد من الضغط على الطبقات الأخرى .

هكذا يخلص الراوي في بداية المسرحية الموقف كله بقوله « سنعود الى الوراء ، إلى زمن كان الانسان مفقود القيمة يهان . وكان الانسان الحيوان قوي النفوذ والسلطان » ، موهما أن ما حدث قد حدث في الزمن الماضي ، وتاركاً الاسقاطات والمقارنة لخيال المشاهد .

ويبدأ الحدث بعد تقديم الراوي والجوقة لشخصية البطل المأساوي ، عبد المطيع - لاحظ الدلالة الرمزية في الإسم ، والكاتب مولع بمثل هذه الاستخدامات - على هذا النحو « فلاح فقير أجير ، عيناه مسجدان ، وقلبه يتسع حتى يحتوي العالم ، ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل » [ص ٥] .

وعبد المطيع هذا الذي لا يعرف سوى الطاعة ، والطاعة العمياء ، يجازي حتى على طاعته هذه . يجازي بالسجن والضرب من السلطة وأعوانها ، وهو في حيرة من أمره لا يملك أي حق ، ولا حتى حق الاعتراض . ومشكلة عبد المطيع التي ارتكبها وهو طائع ، أنه كان يعيش في زمن مماليك مصر - ولا يعنينا هنا الواقع التاريخي بقدر ما يعنينا الواقع الذي جعله المؤلف اطاراً اجتماعياً لمسرحه .

الواقع الذي وضع فيه المؤلف عبد المطيع ، واقع غير انساني ، استهانت فيه السلطة بالشعب في شراسة خنقت كل الحريات ، وسيطرت

على كل مقدرات الانسان ، حتى على عواطفه . فأصبح الانسان فيه ممنوعاً من الضحك أو البكاء الا بفرمان حكومي يتحدد وفقاً لمزاج السلطة وأحوالها . لقد مرضت عينا السلطان المملوكي ، وصدر تبعاً لهذا فرمان حكومي باعلان الحداد والحزن العام حتى تشفى عينا السلطان .

ولأن عبد المطيع نموذج من الطبقة الكادحة ، طبقة العبيد أو الخدم أو العمال - فهو مشغول بمتابعة قوت يومه عن التسمع لفرمانات الوزير أو السلطان ، لذلك فلم يتمكن عبد المطيع من سماع الفرمان ، ولم يصبغ ثيابه - بالتالي - باللون الأسود ، فقبض عليه لهذه المخالفة الشديدة . وسجن وجلد ، وأفرج عنه بعد أسبوع على أن يصبغ ثيابه .

وانصاع عبد المطيع - في سلبية - الى الأمر ، فصبغ ثوبه وحماره وبيته ، وانطوى على نفسه يعالج جروحه ويجتر آلامه في حزن صامت لا يعرف الثورة .

ويتحول عبد المطيع إلى اسطورة - أجهضها المؤلف - لدى العامة ، فيرون فيه زعيماً لحركة مناهضة تتحدى السلطة والسلطان .

ولا يلبث السلطان أن يشفى ويعلن الفرح في البلاد بأمر سلطاني ، وضرورة أن يرتدي الجميع الملابس البيضاء مع اقامة الزينات والأفراح ، والغاء الجنازات ، فالموت لا بد أن يتم في صمت .

ولم يعرف عبد المطيع في غيبوبته بهذا النبأ الجديد . ومرة أخرى يقبض عليه لمخالفته أوامر السلطان ، ويسجن من جديد ويجلد لمدة

أسبوع آخر . وفي حيرة عبد المطيع ، يخلع ثيابه ـ سبب بلواه ـ ويتساءل لأول مرة ماذا تريد مني أيها السلطان ؟ وأي الألوان تفضل أن أرتديها ؟

* * *

مسرحية «حكاية الفلاح عبد المطيع» للسيد حافظ، كما هو واضح، كـوميديا بشرية ساخرة ، تسعى إلى المزج بين مسرح المواقف والمسرح التسجيلي . ومن خلال هذا الاطار يقدم المؤلف شخصياته نماذج انسانية تتحرك في مجال اجتماعي وداخل اطارات عاطفية وعلاقات اجتماعية . هكذا تبدأ الشخصية في التحرك من الخاص نامية لتحقيق الموقف العام ذي النظرة الإنسانية الشاملة ، وهو ما نراه مسيطراً بشكل واضح على المسرح الحديث والمعاصر خاصة عند ابسن وسترندبرج وشو وبريشت ودورنمات وتنسى ويلميز وميلر وأمثالهم .

* * *

حكاية الفلاح عبد المطيع كوميديا مأساوية ، تطرح على مستوى الموقف الفكري قضية انسانية هامة ، تتلخص في السؤال التالي الذي جاء على لسان الكورال : ما معنى الإنسان إذا صار عبداً ؟

وقد اتجه السيد حافظ الى بعض أساطير الهزيمة التي تطرح العديد من صور التعفن والامتلاك في التاريخ المصري ، ليشكل منها اطار الحدث الدرامي ، وذلك في محاولة منه لاعادة تشكيل العالم وصياغته بعد أن أصابته الفوضى ، وبعد أن اختل نظامه .

هكذا سعى المؤلف إلى تقديم هذا الجو من المثالية الزائفة ،

التي تتضمن في الواقع تنبؤات اليمة ، من خلال التركيز على الإنسان في صراعه مع القوى المناهضة .

وقد تبدو شخصية عبد المطيع نموذجاً سلبياً في جهله وبلادته ، وفي ارتباطه بواقع اجتماعي متهرأ لا يمكن ايقاظه بسهولة ، الا أن هذا التكوين في الواقع هو النظرة السلبية للحياة التي يتضمنها مسرح التضامن والمشاركة ، الذي وإن حاول التركيز على التواصل الفعلي في الصراع ، الا أن مرارة احتجاجه على ما يكشف عنه الصراع من نفي وانكار وحشي تنتهي به إلى تلك النظرة السلبية التي ربما كانت تعويضاً عن مرارة الاحتجاج هذه .

وتكشف مسرحية « حكاية الفلاح عبد المطيع » بوضوح عن الخصائص البنائية المميزة لمسرح السيد حافظ . فهو مسرح تجريبي ، أخص ما يميزه هو نوع التعامل مع الزمن .

يتعامل السيد حافظ مع الزمن في عمله الدرامي بمفهوم متأثر كثيراً باتجاه تيار الوعي في الكتابة القصصية وبأسلوب الفلاش باك في السينما . فالزمن هنا قد فقد منطقه العام وحدوده التقليدية ، وأصبح زمناً متداخلاً يستدعي الاحداث والشخصيات بتوظيف بعض آليات المسرح وخاصة الاضاءة . وقد مكن المؤلف من اجادة هذا البناء وتوظيفه لخدمة عمله الدرامي ، أنه كما قلنا من مؤلفي العرض الشامل .

وإذا كان السيد حافظ قد أجاد في سبك معمار عمله المسرحي على نحو ما رأينا ، فقد اخفق في استعمال اللغة ، حيث كان تركيزه الأكبر فيها على القيمة البلاغية .

وأعتقد أنه لو توافرت لهذا العمل لغة شعرية تنفعل بالموقف وتثير الانفعال به ، خاصة وأن المؤلف أثبت مقدرة لا بأس بها في التعامل مع هذه اللغة الشعرية في أعمال أخرى نذكر منها « عودة أبي ذر الغفاري » و « حكاية مدينة الزعفران » ، اعتقد لو توافرت للعمل مثل هذه اللغة ، لتحقق له تمام التواصل الفعلي الذي يستهدفه المؤلف وصولاً إلى مسرح التضامن والمشاركة .



مصطفى نصر واتجاه جديد
للرواية العربية المعاصرة

شهدت الحياة العربية منذ النصف الثاني من هذا القرن تغيرات جذرية في المعالم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية . وانعكست هذه التغيرات على الانتاج الروائي الذي حاول التصدي لتصوير هذه المتغيرات الانسانية في واقعية اختلفت إلى حد كبير عن الواقعية التي ظهرت بعد ثورة ١٩١٩ وما استتبعها من محاولة البحث عن الشخصية القومية في أعمال يحيى حقي وسعد مكاوي وأمين يوسف غراب ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف ادريس وصالح مرسي .

لقد كان أهم ما يميز تلك الواقعية ، انها صدرت عن فهم متفاوت للواقعية النقدية الغربية في أعمال بلزاك خاصة ، وللواقعية الطبيعية في أعمال زولا وفلوبير ، وللواقعية الروسية في أعمال تشيكوف وتولستوي ، إلى جانب بعض القراءات المتناثرة لديكنز وديستويفسكي وجوركي وتورجنيف .

بشكل عام ، كانت تلك الواقعية امتداداً ـ الى حد كبير ـ للرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر ، فركزت في بعض الاحيان على

تفاصيل الحياة الواقعية أكثر من الاهتمام بجوهر هذه الحياة ، واتجهت أحياناً إلى الاهتمام المبالغ بهذا الواقع .

وقد اتجهت هذه الواقعية الى محاولة تأصيل الشخصية القومية كما تتمثل في الطبقة الرسطى ، التي كانت قد تبلورت آنذاك ، وبدأت تطمح إلى أن تقود حركة المجتمع ، أو على الأقل تساهم في فاعليته فحاولت أعمال يحيى حقي ونجيب محفوظ وغيرهما التعبير عن هموم هذه الطبقة ، وطموحاتها ثم صراعها مع الطبقة العليا والطبقة الدنيا من ناحية ، وممثلي الحكم والمستعمر الأجنبي من ناحية أخرى .

واستطاعت الطبقة المتوسطة في مصر أن تصبح ممثلة الكفاح الوطني المدافعة عن حقوق البلاد والحامية لها . وكانت ثورة ١٩٥٢ تتويجاً لكفاح هذه الطبقة التي تسلمت زمام البلاد بقيام الجمهورية المصرية وتحقيق الجلاء .

وصاحب تبلور الطبقة المتوسطة في مصر ، نمو الوعي العمالي والحركات العمالية والنقابية . وبالرغم من أن المكاسب العمالية في مصر تحققت على يد مثقفي الطبقة الوسطى التي احتضنت قضايا العمال ، الا أن الطبقة العمالية أحست بمدى خطورة الطبقة الوسطى عليها وعلى مصالحها فناصبتها العداء رغم التفوق السياسي الذي حققته الطبقة الوسطى . ولما عجزت الطبقة العمالية عن تحقيق مكاسب هامة في صراعها هذا ، اتجهت إلى أن تحقق تفوقاً مادياً ، انتهى إلى تكوين طبقة جديدة منذ قبيل الستينيات ، تشكلت في ظروف مثل تلك الظروف التي كانت تمر بها فرنسا في مطلع القرن التاسع عشر وعبر عنها وعن هذه الطبقة في صدق مرير بلزاك في كوميديته البشرية .

هكذا ظهرت الحاجة إلى واقعية أخرى ، تعبر عن هذه التغيرات الاجتماعية ، فكان هذا الاتجاه الجديد الذي ظهر في أعمال محمد البساطي ومحمد حافظ رجب وجمال الغيطاني وعبد البديع عبد الله ومحمود حنفي ومحمد المنسي قنديل وضياء الشرقاوي ويحيى الطاهر عبد الله ، ثم الجيل التالي في أعمال يوسف القعيد وعبد الستار خليف وسعيد بكر وسعيد سالم ومصطفى نصر .

* * *

وبرغم تأثير الواقعية النقدية والواقعية الطبيعية على الحركة الواقعية الأولى في الأدب الروائي العربي في مصر ، الا أن هذه الواقعية لم تركز على أهم جوانب الطبيعية ، وأعني النظرة السوداودية المتشائمة ، وإنما كانت واقعيتنا هذه واقعية تحرص أكثر على توضيح نضال الانسان ووجهه المشرق ، وذلك لطبيعة تكوين الشخصية التي كانت تعبر عنها هذه الواقعية ، فقد كانت شخصية تنطوي على قدر كبير من القيم الايجابية ، يدفعها حماسها من أجل القضايا العامة لتجاوز حدود الذات .

أما هذه الواقعية الجديدة ، فإن أهم ما يميزها أنها على مستوى الرؤية المضمونية ، واقعية سوداء تغلي بالشخصيات الانتهازية الجديدة ، والشخصيات المتسلقة التي تعدم فيها قيمة إيجابية واحدة .

• وقد أدرك نجيب محفوظ بحساسيته الذكية هذا التغير في صورة المجتمع ، وما يتطلبه بالتالي من تغير في الرؤية والتناول ، فكانت رؤيته في ميرامار وثرثرة فوق النيل تمثلاً لهذا المفهوم الجديد الذي كان ايذاناً بادراك الفنان القاص لهذا التغير وأبعاده .

هذا التغير الذي اتجه إلى تأكيده كاتجاه جديد للرواية العربية جيل الستينيات والسبعينيات من كتابنا القصصيين .

* * *

ومصطفى نصر واحد من هذا الجيل ، عايش صورة المجتمع وهي تتغير ، وأدرك من خلال هذا التغير هموم المثقف المعاصر ، الذي أصبح بطلاً يتحرك بلا دوافع حقيقية ، تطارده خطايا الآخرين وتفترس رؤ اه ، وتطارده ظروف فرضت عليه وأحالته الى انسان عصابي المزاج ، مطارد بألف لعنة ويحمل في داخله حقد العالم .

ولأن هذه الرؤ ية تطرح وعي بطل مأزوم ، فقد استغنت عن أسلوب السرد الموضوعي وسيل التفصيلات المسهبة التي كانت من خصائص واقعية جيل يحيى حقي والجيل الذي تلاه . واعتمدت هذه الواقعية الجديدة على أسلوب بناء يعتمد على انسياب تيار الوعي ولكن من خلال التحكم الموضوعي في سيولة الزمن ، وذلك في محاولة للاحتفاظ بميكانيكية الزمن خارج الشخصية وداخلها .

قدم مصطفى نصر عمله الروائي الأول « الصعود فوق جدار أملس » من سنوات قليلة وتلاه بروايته الثانية « الجهيني » . وحاول في العملين تقديم عوالم مشوهة تحياها شخصيات طفيلية بلا جذور ولا امتداد .

ويتابع مصطفى نصر في روايته الثالثة هذه « جبل ناعسة » تجميع أجزاء رؤ يته كما بدت في عملية السابقين وتأكيدها في بيئة أخرى تكاد أن تكون نفس البيئة ، وشخصيات تؤكد منطق شخصياته الأولى .

فجبل ناعسة في رواية مصطفى نصر ، استنبات لمجموعة من الشخصيات المشوهة التي تعد تمثيلاً واضحاً لتلك الافرازات البشرية التي رأيناها تصعد من غربال متجهة شارع البير في « الصعود فوق جدار أملس » . وشخصية جابر عبد الواحد وهي الشخصية المحورية في « جبل ناعسة » هي امتداد تأكيدي لشخصية نبيل في الرواية الأولى .

في « جبل ناعسة » تحيا مجموعة من شخصيات قاع المجتمع ، العفاريتي الفتوة صاحب جلسات المخدرات ، عوض الفقير المنادي الطائف بالازقة بحثاً عن طفل ضال أو معلنا وفاة أحد ، ومتعاطياً بما يجمعه من نقود ما يستطيع شراءه من قطع الافيون ، عبد المتجلي تاجر المخدرات وصاحب المقهى ، مسعود كاتب المحامي وكاتب انطونيو تاجر ورق الدشت الذي أضاع عمله كما أضاع نقوده ـ التي كان يجمعها من التآمر مع عملاء المحامي أولاً ثم زبالي الخواجا ثانياً ـ بين النساء والافيون ، فأسماه الناس « فساده » وصبحي عبد الواحد الذي يحترف البلطجة ومطاردة النساء .

وهناك أنصاف زوجة فساده بعد موت عبد الواحد ، وعشيقة انطونيو تاجر ورق الدشت، وشوقية ابنة عربجي الكارو والزوجة الثانية لعبد المتجلي وعشيقة صبحي .

عالم « جبل ناعسة » عالم قاع المجتمع ، يضم معلمين يبيعون المخدرات وفتوات يعيشون على أموال الغير وصعاليك حفاة يجمعون الورق من الشوارع ويبيعونه لانطونيو ثمناً لكسرة خبز وقطعة أفيون ، ونساء تقدمن أجسادهن بمقابل وبدون مقابل .

في هذا العالم نشأ جابر عبد الواحد ، ابن انصاف الصغير وشقيق

صبحي محترف البلطجة ، الذي قتل عشيق أمه ويمضي مدة عقوبته في السجن .

ينتظم جابر في المدرسة ، ويحرز تفوقاً مكنه من الحصول على الليسانس والتعيين في وظيفة معيد ثم مدرس بعد حصوله على الدكتوراه ، والزواج بعدها من ابنة عمه فتوة « جبل ناعسة » السابق الذي أثرى من تجارة الادوات الكهربائية وانتقل إلى حي أرقى اجتماعياً . ومن خلال رصد سيرة حياة جابر عبد الواحد ورحلته يتكشف رويداً رويداً عالم الاعماق بما فيه من خفايا وأسرار . وأعماق جابر عبد الواحد هو عالم جبل ناعسة بما فيه من نماذج وعلاقات .

وجابر عبد الواحد ابن جبل ناعسة ، يختزن في داخله مكوناته وظروفها ، تلك المكونات التي شكلته على هذا النحو بطلاً انتهازياً رغم انعدام الدوافع الحقيقية لديه .

لقد مات أبوه قبل أن يعرف نفسه ، وتزوجت أمه من مسعود كاتب المحامي الذي يطلقون عليه في الجبل « فساده » . وكان مسعود يحرص على أن يعاشر أنصاف أمام ولدها جابر ، كما كان يردد دائماً أمامه أنه لا يستطيع أن ينفق على أولاد غيره .

وكبر جابر قليلاً ، ورأى أمه عشيقة لانطونيو تاجر ورق الدشت . وحينما أطل على عالم جبل ناعسة رآه عالما يموج بصراعات ينتصر فيها الأقوى دائماً . هكذا كانت الغلبة لصبحي شقيقه الذي انتهى إلى السجن لقتله انطونيو عشيق أمه .

لقد شكلت هذه الرؤ ية مزاج جابر ، فيقول كاشفاً عنها « نظرت ـ

أنا ـ حولي في دهشة . . أهي مطاردة منظمة ، أن أرى فساده الأسود يرتقبك ، وانطونيو يتظاهر بالطهارة وهو قبـل أن أدخل البـاب كان يضاجعك ، وهذا المحامي يذكر هذا امامي » .

ثم انعكست هذه الرؤ ية في علاقاته بالمرأة بعد ذلك . بنادية ابنة عمه وزوجته وبسامية خضر صاحبته .

إن مأساة جابر عبد الواحد اليتيم ، انه لم يجد الحنان في صدر أنصاف أمه لانشغالها عنه بفساده ثم بانطونيو . وحينما لجأ الى سامية خضر بعد محاكمة صبحي ، كان لا يزال يبحث عن دفء صدر حان « يا امرأة ، إنني أملك نقوداً ، أستطيع أن أقيم بلوكاندة . أصبح لي الآن راتباً ، ولكني أريد أن أحتمي . أريد أن أرتمي في صدر . صدر آخر غير صدر أنصاف » .

ولكن سامية خضر لم تكن خالصة له مثل انصاف . كانت تحنو عليه قليلاً ، ولا تلبث أن تنشغل عنه برجالها ، رمزي يس واسماعيل بك . (وربما كان لهذا تأثيره في نجاحه جنسياً في علاقته بسامية خضر وهي علاقة غير شرعية ، وفشله في علاقته الشرعية مع نادية زوجته) .

وقد ادى به هذا التكوين إلى أن يكون قوة مدمرة ، تضرب بلا وعي في كل اتجاه ، انتقاماً من هذا العالم الذي رفض أن يفتح له ساعديه . يقول : « إنني أخاف الناس جميعاً ، كلهم يحاربونني ، فقراء وأغنياء . أكره انطونيو الذي كنت أحبه يوماً ، وأكره عوض الفقير لأنه لم يكن يعطيني حقي ، وفساده لأنه أذلني . الكل سرقني » .

وهكذا اندفع في محاولة التحطيم ، بأسلوب ماكر يجمع بين

الخسة والانتهازية ، فاحتفظ بسامية خضر إذلالاً لها ، وتزوج ابنة عمه وهو يعرف أنها تحب أخاه اذلالاً لها وانتقاماً من أخيه . وانتقم من أمه بنجاحه في تجربة الجنس غير المشروع وفشله في علاقته المشروعة . وقبل ذلك انتقم من فساده زوج أمه بأن أفشى سر مؤامرته على انطونيو إلى الأخير ، فقد على اثرها فساده عمله وعينه . وانتقم من انطونيو بتعاونه مع أخيه صبحي لقتله ، وانتقم من صبحي عندما خذله بشهادته في المحكمة .

وقد انعكس انتقام جابر الموجه إلى الخارج ، عندما تحول إلى فلسفة تحطيم عامة للخارج والداخل . ذلك أنه لم يستطع أن يتخلص من سيطرة الواقع عليه ومطاردته له ، وتحول غضبه على الواقع الخارجي إلى لعنة تطارد حاضره . يقول إلى عم بيومي بواب عمارة انطونيو « فإنك مع الباقين تطاردونني في نومي وصحوي » .

لقد اقتحمت لعناته وجوده، وأصبحت تطارده في كل مكان، على باب العمارة وفي مقعد الكلية ، حتى وهو يحاول مضاجعة نبيلة زوجته .

جابر عبد الواحد إذن ، تكوين مشوه ، رغم كل ما حققه من مكاسب مادية، يحمل في داخله خطاياه وخطايا الآخرين التي تحولت إلى سيل مدمر من اللعنات ضد كل شيء حتى نفسه . وفي نفس الوقت تلاشت أمامه المبررات الحقيقية للأفعال ، فأصبح يمارسها بلا دافع وبدون هدف .

وجابر عبد الواحد على هذا النحو هو النموذج الجديد للبطل العصري ، بطل القيم السلبية الذي قهرته ظروفه ومكوناته الخاصة ، كما قهرته مكونات مجتمعه .

نجح مصطفى نصر إلى حد لا بأس به في أن يعبر عن مأساة الإنسان المعاصر وهمومه من خلال اطار اجتماعي شكل مع الشخصية مفهوم الكاتب الواقعي . وهو مفهوم بدا واضحاً من الرواية الأولى « الصعود فوق جدار أملس » عندما حاول المؤلف من خلال رصده لوعي عدد من الشخصيات أن يقدم عالم الصعاليك والهاشيين في محاولتهم للصعود الاجتماعي نتيجة قفزات مادية تحققت لهم .

ومن خلال صراع تلك الشخصيات مع واقعها الذاتي وواقعها الاجتماعي يتبلور الموقف الذي أراد أن يقوله مصطفى نصر .

لكنه في روايته الأولى لم يوفق بالقدر الكافي في اقامة نسق منظم بين مجموع وعي شخصيات روايته ، فكانت النتيجة تكرار بعض المشاهد دون أن تكون هناك اضافات يستلزمها هذا التكرار .

وقد استطاع مصطفى نصر في روايته الثالثة هذه « جبل ناعسة » أن يحقق تمرساً أنضج بأسلوبه البنائي ، حينما أقام هذا النسق بين مجموع وعي الشخصيات التي بنى عليها عمله ، فتحقق بهذا للعمل البناء النامي المتدافع .

هذا برغم أن شخصيات « الصعود فوق جدار أملس » كانت في مجموعها أكثر ثراءً من شخصيات « جبل ناعسة » . كما أن التقابل في شخصيات روايته الأولى شكل بعداً آخر للصراع في العمل الروائي ، وهي ظاهرة نكاد لا نراها في « جبل ناعسة » .

* * *

لقد تمكن مصطفى نصر خلال أعماله الروائية الثلاثة : « الصعود

فوق جدار أملس » - « الجهيني » - « جبل ناعسة » ، تمكن من أن يحقق تمازجاً موفقاً بين الرؤيا الذاتية الخاصة ، باعتماده على وعي الشخصية ، وبين التسجيل الخارجي لمعطيات الواقع في موضوعية حيادية ، واستطاع بهذا أن يكون واحداً من جيل الرواية الواقعية الجديدة في الأدب العربي الحديث .



عبد البديع عبد الله بين بيت صغير
في المدينة والعودة الى الحب :

- ١ -
بيت صغير في المدينة

عطفة الفرن أو حارة قميص النوم ، زقاق ضيق صغير من أزقة قاهرة قبيل ثورة ١٩٥٢ ، وفي هذا الزقاق ، الذي ربما كان امتداداً لسلسلة الأزقة والحواري الروائية في الأدب العربي الحديث والمعاصر في مصر ، بدءاً بنجيب محفوظ ومروراً بصالح مرسي ومحمد جلال واسماعيل ولي الدين وعبد البديع عبد الله ، في هذا الزقاق ما في أزقتنا المصرية ـ خاصة في المدينة ـ من كدح مشرف ونضال في سبيل الحياة بشقيها ؛ الحياة المادية والحياة الوجدانية .

وفي هذه الأزقة ، أو العالم الصغير البكر في مشاعره وفي سلوكه ، منذ أن قدمه نجيب محفوظ ، في هذه الأزقة تتوالد الأحداث والشخصيات في الداخل أولاً ، ثم تحاول أن تنفتح على العالم الخارجي تأثيراً وتأثراً بشكل يشوبه الحذر المحتاط في البداية ، وهكذا تنتقل الحركة بالتالي من الداخل إلى الخارج ولا تلبث الحركة الروائية أن تعود

(*) كتبها المؤلف عام ١٩٦٩ ، ونشرت عام ١٩٨٠ عن دار منشورات روح العصر ، القاهرة .

إلى الداخل مرة أخرى لمعاينة نتائج هذا الاحتكاك بين العالمين . وربما كان السبب وراء هذه الرمزية ، ذلك الصراع الذي سيطر على الحياة الفكرية منذ مطلع هذا القرن ، ولا يزال يلقي بعض الأصداء هنا وهناك ، وأعني به الصراع بين الشرق والغرب ، أو بين احياء الانموذج في التراث العربي وبين الأخذ بأسباب التقدم الغربي .

فالحارة هنا بما فيها من نماذج بشرية تعاني من سيطرة الفقر والجهل والمرض ، إنما هي رمز للحياة في العالم العربي ، الذي حاول أن يجرب كل ما تسعفه به الظروف المتاحة لكي يتعامل مع منجزات الحضارة المادية الخارجية ، ثم ما نتج عن هذا من صراعات داخلية وخارجية . وخلال هذا الصراع ظهرت وتبلورت الطبقة المتوسطة والتي تكونت في مصر من موظفي الحكومة ومن التجار ، كما ظهرت الطبقة العمالية التي سعت باستمرار لاحتلال مكانة لها في الطبقة المتوسطة . ولقد كانت هذه الطبقة المتوسطة في مصر بفعل عوامل قيامها طبقة مأزومة تتعرض باستمرار لعوامل الخوف من العودة إلى وضعيتها الاجتماعية السابقة كطبقة دنيا ، كما تعتمل في داخلها طموحات ـ كانت في أغلب الأحيان أبعد من امكاناتها ، مما أدى بها أحياناً إلى أن تتسلح بالانانية والانتهازية . ومن هذه الطبقة الجديدة استمد جيل كتابنا الواقعيين عالمهم الروائي ، متتبعين منشأ هذه الطبقة وتطورها وسلبياتها العديدة .

لقد استطاعوا أن يروا في هذه الطبقة تمثلاً طيباً للنظرة الواقعية النقدية الغربية كما وضحت عند بلزاك الفرنسي في كوميديته الإنسانية .

* * *

في عطفة عبد البديع عبد الله ، الضيفة الصغيرة تحيا الأجيال التي كونت الطبقة المتوسطة في مصر :

البداية ممثلة في أسرة عم حسن العربجي ، أسرة فقيرة كادحة ، تضم ابنة جاهلة تخطت مرحلة اللعب ، ولا زالت ـ تخلفا ـ تلعب مع صغار الحارة وأطفالها ، وزوجة أب طيبة سليطة اللسان ، وعم حسن العربجي وحصانه ، وكلاهما يكدحان مقابل اللقمة بالكاد وقرعة البوظة في المساء ، ولا يتجاوز الطموح لديهما أبعد من أطراف أصابع القدم .

وحينما تحدث الطفرة وتتحقق لمثل هذه الأسرة بعض المكاسب المادية ، فإنها سوف تصبح مثل أسرة أحمد الحسيني العامل في أحد المصانع وأولاده الذين يذهبون إلى المدارس ومثل أسرة علي أفندي الموظف . أي أنها ستتحول بفضل ما حققته من مكاسب مادية من طبقتها الاجتماعية الدنيا إلى طبقة اجتماعية جديدة هي الطبقة المتوسطة الصاعدة والمتسلحة بالسعي الطموح الذي لا يخلو أحياناً من أنانية وانتهازية . وهذه الطبقة الجديدة بايجابيتها وسلبيتها هي التي حملت في الواقع ـ في مصر قبل الثورة ـ عبء الجهاد الوطني والفكري ، واستطاعت بالتالي أن تغير صورة المجتمع المصري .

* * *

اختار عبد البديع عبد الله واحدة من هذه الأسر ليقدم لنا من خلالها قصة الطبقة المتوسطة في مصر ، قصة البيت الصغير في المدينة .

في المنزل القديم المسمى ببيت الطرابيشي ، والمكون من

« ثلاث غرف واسعة وإن كانت خالية الا من بعض المراتب التي ينام عليها الأولاد ، وكنبه عربي وبعض الكراسي التي تستخدمها الأسرة أحياناً كغرفة للضيوف ، وفي معظم الأحيان كغرفة مذاكرة لأولادها الصغار » [ص ٧] .

في هذا المنزل الذي يعد أنموذجاً لمنازل هذه الطبقة التي تتأرجح بين الطبقة الدنيا وبين الطبقة المتوسطة ، تعيش أسرة أحمد الحسيني المكونة من الزوج أحمد الرجل الطيب الذي يعمل في ورشة صادق ، والزوجة الأم بذكائها الفطري نموذجاً للحرص والبطولة والتفاني .

والابناء : محمد الابن الأكبر الذي ترك المدرسة مبكراً والتحق بعمل في أحد المصانع خارج المدينة حتى يجاهد مع أبيه في رحلة الحياة الشاقة ، ثم ابراهيم ومصطفى وعبده ورضا وعيشة وعديلة وأمينة . والجميع يذهبون إلى المدارس ما عدا رضا الطفل .

تبدأ الأحداث ؛ أحداث الأسرة والرواية ، في تلك العطفة الضيقة شبه المنغلقة على نفسها بخيرها وشرها ، والتي تمارس الحياة في صورة أولية ، ولا تتصل بالخارج الا في الحدود الضيقة . وهكذا كانت مصر القرن الماضي ؛ ممارسة كادحة لا تخلو من مواقف إنسانية مشرفة ترى فيها بعض صور النضال .

وكل شيء في الحارة ، كان على ما يرام ، يفتتح اليوم ـ ككل يوم ـ عم حسن العربجي ، بحصانة وزوجته الجديدة ، يتجهزون لمجهود كل يوم ويخرج محمد من منزله مغادراً الحارة إلى عمله ، وتظل أمه تشيعه بعين ذاكرتها حتى يدخل مصنعه ، بعدها تعود إلى بيتها ، توقظ

ابناءها الصغار ليذهب كل إلى مدرسته ، ويخلو البيت من الزحام ، فيتناول الزوج فطوره مع زوجته ثم يخرج إلى عمله وتبقى الأم وحدها تعد البيت وترتبه في انتظار عودة الابناء . ثم يخرج علي أفندي متأخراً قليلاً إلى وظيفته الحكومية مزوداً بالبدلة والمنشة ، ويعود إلى بيته ظهراً ، ليجلس على باب البيت عصراً بالجلباب الأبيض « والطقطوقة الصغيرة بجواره ، والبنت الخادمة تحمل إليه صينية القهوة أو الشاي حتى يحين المساء فيدخل بيته ويغلقه ولا يسمع منه صوت الا صوت ساعة الحائط التي ورثها عن أبيه عن جده ، إلى آخر الشجرة . وهي تدق كل نصف ساعة معلنة الوقت ، ويضبط أهل الحارة جميعاً أوقاتهم عليها »[ص ١٧] وتملأ باتعة ابنة عم حسن العربجي مع صغار الأولاد والبنات ، الحارة قفزاً ووثباً طوال اليوم .

هذه هي الأصول التي كونت الطبقة المتوسطة في مصر : العمال والحرفيون ، التجار والموظفون ، ثم طلبة المدارس .

وتجمع هذه الأصول الى جانب العنصر الوطني ، عناصر أخرى ذات أصول تركية مثل عبده أفندي .

وخارج الحارة تموج الحياة باعداد هائلة من البشر ومن وسائل المدينة الحديثة . هذا العالم الجديد الذي أزعج زوجة أحمد الحسيني حينما خرجت إليه مع زوجها مرة لمشاهدة المصنع الذي يعمل فيه ابنها محمد، فأحست بالخوف من هذا العالم الجديد الذي يقف عليه «حراس مسلحون يرتدون البلاطي الصوفية الثقيلة ، ويحملون بنادقهم القديمة ، ويبدون في ضخامتهم وجمود ملامح وجوههم كأنهم نوع آخر من الناس ، لا يحدثهم أحد ولا يتحدثون مع أحد » . [ص ٨] .

ويبدأ الاحتكاك بالعالم خارج الحارة تدريجياً ، وبأسلوب تعامل متخوف حذر . وهكذا تنتقل الحركة ـ حركة الأحداث ـ من الداخل الى الخارج ، أي من داخل الحارة إلى خارجها حيث العالم الفسيح المتسع المتشابك العلاقات والمصالح ، والمتمثل في المصنع الذي « تتقاطر فيه أسراب العمال عند بوابة المصنع ، وتمشي في الممر الطويل الضيق وعيون الحراس على جانبي الممر تتفحص كل واحد منهم بنظرات شديدة النفاذ والجرأة والريبة » [ص ١٩] ، وحيث الآلات التي تحيل الإنسان إلى آلة هو الآخر . ويتولى مهمة المغامرة أبناء الحارة ، الجيل الذي سيصبح الطبقة المتوسطة الخالصة فيما بعد ؛ وتمثل هذا في ثلاث شخصيات . شخصيتين من بيت الحسيني ، هما ولداه ابراهيم ومحمد ، وشخصية من بيت علي أفندي هي شخصية سميحة ابنته .

لقد توافر لكل شخصية من هذه الشخصيات قدر من الطموح والتطلع ، واختلفت فيما بينها في وسائل تحقيق تطلعاتها ، فكانت في طموحها ووسائلها عينات مختارة لتمثيل الطبقة المتوسطة في مصر .

كان محمد الحسيني عاملاً في مصنع ، توقع له رئيسه فيه مستقبلاً عظيماً ، ولكنه بتكوينه المتطلع يكتشف أن عليه إذا أراد أن يحقق مستقبله على نحو يرضى عنه ، الا يكتفي بالانتهاء عند وظيفة أسطى في المصنع كما أراد له وبشره الأسطى حسنين ، إنه يريد أن يكون « باشمهندساً بالعلم والشهادات التي يتحول أمامها الاسطوات إلى صبية صغيرة خائفة ومرتشعة » . [ص ٢٧] .

إنه لم يعد يقتنع بأن يكون ماكينة تعمل أمام ماكينة أخرى ، إنما يريد أن يتسلح أمام الآلة بالعقل المثقف . صحيح إن الطريق صعب ، لكن عليه أن يحاول وأن يبدأ .

أما إبراهيم ، فقد حصل على الابتدائية ؛ شهادة كبيرة آنذاك ، يكتبها أفضل خطاطي البلد وعليها التاج وفيها اسمه واسم أبيه وتاريخ ميلاده بالسنة الهجرية والميلادية ، وفيها توقيع وزير المعارف الذي يشهد بأنه نجح في الشهادة الابتدائية » [ص ٣٣] . واستطاع ابراهيم الحسيني شقيق محمد أن يحصل على وظيفة طواف ببريد البحيرة بفضل مساعي ووساطة والد زميل له بالمدرسة . ومن هنا تحددت بداية معالم شخصيته ، كشخصية أنانية تعتمد على الانتهازية والوصولية في تحقيق أغراضها .

أدرك ابراهيم منذ أن نجح في الشهادة الابتدائية ، ونجح في الحصول على العمل ، كيف أنه قد ضاق بقسوة الحياة التي عاشها في بيته القديم الفقير مع أمه وأخوته وأبيه القوي الشديد ، وهفت نفسه الى مرح الحياة المستقلة حيث لا سلطان لأب مستبد ، ولا محاسبة من أم متخلفة ولا فقر يتقاسمه مع اخوته وأخواته . ولهذا فقد فرح بتعيينه بعيداً عن بلده . لقد أدرك « انه كان يجب أن يعمل بعيداً عن أهله لكي يعيش كما يعيش أمثاله من موظفي الدولة بعيداً عن نصائح الأب وهيبته الطاغية وزعيق الأخوة وضياعه في بيت كبير لا يزيد فيه عن أي طفل من أطفاله » [ص ٥٠] أما سميحة ابنة علي أفندي ، فتجاهد في ثقة معتزة بنفسها للحصول على الشهادة الابتدائية والالتحاق من ثم بالمدرسة الثانوية .

ثم يبدأ التحول في مسار الأحداث والشخصيات ، هذا التحول الذي جاء نتيجة للتعامل مع البيئة الأخرى خارج الحارة .

يقرر محمد الحسيني أن يترك عمله في المصنع « لأنه بعد أن فكر في حاله ومستقبله ، وجد أنه ما دام يعمل هذا العمل في المصنع فإنه

سيبقى إلى آخر عمره عاملاً يرتدي العفريتة الزرقاء . . وسيكون مستقبله في أسعد الحالات كالأسطى حسنين أو الاسطى عبده . أما ما فوق الاسطوات من أعمال وهي كثيرة وهامة فلن تكون في دائرة امكانه لأنها أعمال لا تأتي الا بعد دخول المدرسة والخروج منها بشهادة الهندسة ، ولذلك قرر أن يترك المصنع ويلتحق بالمدرسة ليبني مستقبله » [ص ٥٨] .

وهكذا كانت الخطة الجديدة . سوف يعمل نهاراً في عمل حكومي يأخذ نصف يومه فقط ، ويدرس ليلاً في المدرسة الليلية ، وبذلك يوفر نفقات دراسته ويشارك في معيشة أسرته ويحقق طموحه . وآنذاك يتعرف على حسن الذي سوف يصبح صديقاً في العمل وفي المدرسة الليلية .

أما إبراهيم الذي رحل إلى لقانة يعمل طوافاً ببريدها ، والذي انتظرت منه الأسرة أن يساعدها في تحمل أعباء المعيشة ، فقد اندفع في أنانية تستهدف ذاته دون أن يضع في اعتباره مدى حاجة الآخرين إليه .

وفي الترام الذي يقل سميحة الى مدرستها الثانوية ، تخوض فتاة الحارة بطموحها تجربة حب طرفها الثاني شاب موسر ، توسمت في الارتباط به تحقيقاً لمستوى معيشة أفضل . وحتى هذه اللحظة كانت حركة الأحداث تبدأ من الحارة ، وتنتقل إلى الخارج . ولكن الخارج بماديته لا يلبث أن يقتحم وجود الحارة بقسوة هزت بنيان الحارة ومكوناتها .

كانت البداية وباء الكوليرا الذي فقدت بسببه الحارة وأسرة الحسيني خاصة ابنتها امينة ، وترتب على هذا أن أحمد الحسيني لم يسمح بعد ذلك لابنتيه عديلة وعائشة بالعودة إلى المدرسة مرة أخرى ،

كذلك حجب الشيخ السويفي ابنته زينب لأنها كبرت ـ كما رأى ـ . وتحاول سميحة أن تحصل على موافقة والدها على زواجها من حبيبها الشاب الموسر خالد ، ولكنه يرفض بشدة ، ولكن سميحة التي لم ترض بمنطق أبيها ، تتزوج من خالد على غير رغبة أبيها ، مما سبب لعلي أفندي « حرجاً كبيراً في كرامته ، وجعلته يتوارى عن مجلسه أمام البيت ، « فلم يعد يرى الا وهو ذاهب إلى عمله أو عائد منه . لم يعد يلقي السلام على أحد ، ولم يعد يرد عليه أحد السلام . وأصبحت سميحة بطلة قصة طلع عليها كل بيت من عنده ما تخبئه نفسه من أفكار وخيال » [ص ١٦٣] .

« ومع أن البنت قد خرجت زوجة في بيت يحميها ويصونها مع زوج حاول كثيراً أن يوفق بين رغبته وكبرياء أبيها ، الا أن الحارة لم تغفر للبنت جرأتها ، وبدأوا ينسجون الأساطير حول البنت والولد والأسباب التي دعتها للهرب ، ولا شك أن في الأمر شيء » [ص ١٦٥] .

وهكذا وجدت الحارة نفسها في خضم أحداث تجبرها على أن تتفاعل بها ، وعلى أن تتخطى حدود عزلتها ومحدوديتها لتطل على هذا العالم الجديد الآخر ، وعند ذلك تتعرف الحارة على أفكار جديدة وقيم جديدة لعوالم جديدة .

لقد استطاع الاسطى امام بالتعاون مع الاسطى حسنين ومجموعة من الرفاق ، أن ينشأوا مصنعاً جديداً في الدراسة ، مصنعاً وطنياً يحقق للعمالة الوطنية وضعاً اجتماعياً أفضل . واستطاع حسني صديق محمد أن ينضم إلى جماعة الفدائيين الذين يجاهدون الانجليز في القناة دفاعاً عن قيمة الوطنية . وتضافرت جهود ورشة الاسطى امام وشركائه مع جماعة

الفدائيين تمثلاً لتضافر جهود القوى الوطنية التي قامت بها الـطبقة المتوسطة في مواجهة قوى الاحتلال . وفي لقانة كان ابراهيم الحسيني يتمادى في انتهازيته ، محققاً مكاسبه الفردية ، فلم يوف بوعوده التي قطعها على نفسه لمساعدة اسرته ، واستطاع أن يستغل حب فتحية خادمة القرية في قضاء حاجاته ، كما استطاع أن يستغل اتصال نبيه بيه مدير بريد المديرية وقام بالدعاية له في حملته الانتخابية ، فنال درجة وترقية بالاختيار لم تكن تخطر على باله ولو في الاحلام على حد تعبيره .

وبالرغم من أنه يفسر عمله هذا بأنه تعاون مصلحي ، الا أن والده يعقب على ذلك بقوله « لا يا ابني . . التعاون ميكونش بين مدير وموظف صغير . . التعاون لازم يكون بين اثنين على قد بعض . . . ده طريق مش كويس . . مش شريف » [ص ص ١٩٢ - ١٩٣] .

كذلك لم يرض هذا المسلك حسن صديق العائلة ، الذي رأى في إبراهيم انساناً نفعياً وصولياً وأن الطريق الذي سلكه لا يمشي فيه أي إنسان وطني واعي ، لأنه طريق لا فائدة منه للبلد وأهلها ، وإن الذي يفعل ما فعل ابراهيم مع نبيه بيه لا يزيد عن كونه خادماً لفئة يجب أن يتخلص المجتمع منها إذا كنا نريد أن نعيش أحراراً في بلدنا » [ص ١٩٧] .

لقد نسي ابراهيم في طموحه الساعي مصلحة الآخرين ، واندفع في انانية تبحث عن المصلحة الخاصة وغفل تماماً عن الحقيقة التي عاشتها الحارة وغرستها فيه : إن على الإنسان أن يحيا للآخرين وبهم .

ويأتي عام ١٩٥٢ ، نهاية البداية التي يعيش لها حسن ومحمد ، ونرى فيه الاستعداد لزفاف عديلة الحسيني إلى رياض ابن الحاج

منصور ، ونجاح محمد وحصوله على الثقافة ، ونجاح مصطفى في الشهادة الابتدائية ، وانتقال عبد الكريم إلى الفرقة الثالثة الابتدائية. « كان المنزل تغمره فرحة طاغية ، لم يمر بمثلها من قبل ، كانت تتجلى بوضوح في هذه الموجة الغامرة من البشاشة على الوجوه والتصرف في كل أمر من أمور الحياة دون خوف من زجرة الأب أو توبيخ الأم » [ص ٢٣٠] ، ويخطب حسن عائشة وتطلق زينب ابنة الشيخ السويفي التي زوجوها من ابن عمها على كره له ، وتلد سميحة ابنة علي أفندي ، وتستطيع أم عبده زوجته أن تأخذ إذناً منه بزيارتها . حتى البنت باتعة ، ابنة عم حسن العربجي ، اصابتها موجة التحول ، باتعة هذه بما تحمله من دلالة على التخلف والجهل ، أرادت ان تتعلم القراءة والكتابة ، فتسعى إلى محمد ليعلمها ما فاتها تعلمه في المدرسة . لقد تغيرت البنت باتعة « من اللعب في الحارة ، الى الجلوس في البيت ، الى الرغبة في التعليم » [ص ٣٣٤] .

أما حسن الذي لم يدخل الامتحان هذا العام لانشغاله بعمله مع الفدائيين ، فيصاب في احدى العمليات وينقل سراً الى مستشفى الدمرداش ، وعندما يخرج محمد من عيادته له بالمستشفى وهو يفكر فيه وفي حال البلد « كان الناس يجرون من كل مكان إلى أي مكان كأنها جماعات مذعورة . الكل يردد كلمة واحدة . . حريقة . . حريقة . . كانت النار تلهب الفضاء أمامه حتى تحولت السماء إلى جحيم من النار والدخان الكثيف . . ماذا جرى . . القاهرة تحترق » [ص ٢٥٦] .

* * *

حاول عبد البديع عبد الله في روايته « بيت صغير في المدينة » أن

يقدم نشأة الطبقة المتوسطة في مصر في جيلين ، يمثل الجيل الأول جذور هذه الطبقة وأصولها ، ويمثل الجيل الثاني قيم هذه الطبقة وفكرها والصراعات التي خاضتها .

لقد خرجت هذه الطبقة من حواري وأزقة مصر بعد أن حققت مكاسب مادية مكنتها من أن تخلق لنفسها وضعية اجتماعية أفضل ، وحينما تشابكت في علاقات مع الواقع حولها الذي انفتحت عليه في محاولة لايجاد موضعاً لقيمها الجديدة ، خاضت معارك وصراعات عديدة ، انتهت بميلاد الشخصية المصرية المستقلة التي تكونت من نتاج العلاقة الجدلية بين القديم والجديد . ورواية كهذه إلى جانب أنها رواية بيئة ، فهي في المقام الأول رواية شخصية تتعامل مع الشخصية على إنها انموذج ، وهي لذلك بالتالي تحتاج من المؤلف إلى جهد في رسمها على نحو يعطيها حضوراً مستمراً لدى القارىء . وهذا الحضور في الشخصية لم يستطع أن يوفق اليه المؤلف في بيت صغير في المدينة كل التوفيق ، ربما كان هذا بسبب اعتماد المؤلف في بنائه لروايته على عدد كبير من الشخصيات الرئيسية .

وعبد البديع عبد الله في روايته الأولى هذه ، يكشف عن حس فني ذكي ، وتمرس طيب بالفن الروائي . لقد استطاع بمهارة أن يتتبع مسار الأحداث والشخصيات بطريقة نامية متطورة ، تتكشف فيها الشخصيات والأحداث رويداً رويداً ، وبذلك استطاع أن ينجو من الخطأ الذي يقع فيه عادة كتاب هذه الروايات الواقعية حينما يقدمون الشخصيات جاهزة وكاملة منذ البداية ، الأمر الذي يؤدي إلى تسطيح الشخصية والحدث بالتالي .

ولغة السرد عند عبد البديع عبد الله ، لغة طيعة في عربيتها وعاميتها ، تمتلك حضوراً ملفتا . فبالرغم من اغراق الكاتب عمله ـ خاصة في بدايته ـ بسيل من التفصيلات الدقيقة المسرفة ، الا اننا ـ مع ما طرأ على تذوقنا من متغيرات تجعلنا نتململ قليلاً من هذا الحشد ـ أقول انه بالرغم من هذا الحشد من التفصيلات نستطيع أن نتقبل العمل معايشة واحساساً ، ربما لأن اللغة القصصية عند عبد البديع عبد الله لغة متحركة منفعلة قريبة إلى حد بعيد من لغة الحوار المسرحي . وتبقى مسألة العامية في الحوار المباشر والحوار المنقول . لقد كان بإمكان الكاتب ـ على ما اعتقد ـ ولديه القدرة على تطويع لغته العربية كما هو ملاحظ في الرواية ، كان بإمكانه أن يستخدم في حواره لغة كتلك التي استخدمها في السرد ، خاصة وإن ما يكتبه يدخل في أدب اللغة العربية وليس في أدب اللغة العامية المصرية .

* * *

وبرغم كل هذا ، فقد استطاع عبد البديع عبد الله ـ حتما ـ أن يعطي في روايته الأولى « بيت صغير في المدينة » جديداً يضاف إلى ما قدم من أعمال مماثلة تناولت الطبقة الوسطى في مصر وهمومها والدور الحضاري الذي قامت به .

- ٢ -

العودة إلى الحب

العودة إلى الحب هي الرواية الثانية للكاتب عبد البديع عبد الله ، بعد روايته الأولى « بيت صغير في المدينة » التي صدرت عام ١٩٨٠ ، الى جانب مجموعة قصص قصيرة بعنوان « حكاية الطين الأخضر وصدرت عام ١٩٦٩ » .

حاول عبد البديع عبد الله في روايته الأولى أن يقدم ظهور وتبلور الطبقة الوسطى في مصر التي حلت محل الاقطاعية الارستقراطية كما قدم كذلك بداية التشكيل للحركة العمالية التي بدأت تسعى إلى احتلال مكان لها في حركة المجتمع المصري منذ قبيل ثورة ١٩٥٢ .

قدم عبد البديع عبد الله في روايته الأولى ظهور الطبقتين في المجتمع المصري وبداية الصراع بينهما لتعارض مصالحهما وذلك من خلال تتبع تكوين ونشأة عدد من أفراد أسرة قاهرية جمعت في تكوينها بين الطبقة العمالية وبين البرجوازية الصغيرة الصاعدة .

وربما من أجل طبيعة هذا التناول انتمت رواية « بيت صغير في

(*) منشورات روح العصر ، القاهرة ١٩٨٢ .

المدينة » إلى ما يمكن أن نسميه بالواقعية التسجيلية ، وهي تلك الروايات التي حاولت أن تقدم تمثيلاً موضوعياً للواقع الاجتماعي وذلك بالنفاذ المباشر في الحياة والواقع ، ذلك النفاذ الذي يتقبل الاشياء كما تبدو لنا في الظاهر » .

* * *

لقد استطاعت الطبقة الوسطى في مصر أن تتوج انتصاراتها بتوليها السلطة بعد ثورة ١٩٥٢ ، وانتقلت فيها السلطة والسيادة من الطبقة الارستقراطية والاقطاعية الى الطبقة الوسطى التي تحولت بفعل تكوينها تارة وبحسن النية تارة أخرى إلى سلطة ديكتاتورية تمارس بعض أساليب التسلط التي مارستها السلطة قبل الثورة ، وكانت النتيجة مجموعة من السلبيات التي تركت آثارها على البنيان الاجتماعي في مصر ، والتي انتهت بهزيمة ١٩٦٧ .

كانت النتيجة مفاجأة قاسية حتى لأولئك الذين اطمئنوا إلى السلطة ، وانهارت جدران كثيرة ، وانهالت أسئلة عديدة ، وأوجدت الهزيمة العسكرية حالة من القلق والحيرة والتوتر ، وماج السطح الساكن بحركات لا حصر لها .

وبين هزيمة ١٩٦٧ وانتصار اكتوبر ١٩٧٣ ، دارت أحداث الرواية الثانية لعبد البديع عبد الله .

* * *

وتختلف رواية العودة إلى الحب عن رواية بيت صغير في المدينة اختلافاً كبيراً في مجال الاهتمام بالقضايا المطروحة أولاً ثم في المعمار

البنائي الذي استخدمه الكاتب في كل منهما .

فبينما كانت رواية بيت صغير في المدينة رواية تسجيلية قدمت رؤ ية الملاحظ لظاهرة اجتماعية معينة ، نرى رواية العودة الى الحب تستخدم أحدث أساليب البناء الفني الروائي ، وهو تيار الوعي لتقديم تجربة أقرب في تكوينها إلى أن تكون تجربة داخل الشخصيات .

إن هذا يفسر لنا تحول عبد البديع عبد الله عن التسجيل إلى تيار الوعي . فبينما كان في روايته الأولى يسعى إلى رصد ظاهرة اجتماعية ، نراه في روايته الثانية يتجه الى داخل شخصياته لرصد الموقف النفسي الذي عاشته كل شخصية من شخصيات العمل .

لقد تركت حرب **١٩٦٧** آثاراً بعيدة المدى على كل شخصيات المجتمع فبدأت تعيد النظر في موقفها ، وأخذت تعيد حساباتها على حد التعبير الدارج .

وشخصيات العودة الى الحب كلها شخصيات تنتمي إلى جيل الشباب ـ باستثناء الأم ـ ، وهذا الجيل الذي نشأ مع ثورة **١٩٥٢** وانتمى طبقياً إلى طبقة الثورة . بل إن شخصية هامة الرواية هي شخصية أحمد رشدي،من رجالات الثورة ، وواحد من أهل النفوذ فيها .

الحدث في الرواية حدث عادي وبسيط ، فالأهمية هنا للواقع النفسي وليس للحدث . ليلى الفتاة الجامعية تطرح حب شوقي زميلها البسيط ـ رغم حبها له ـ وتتزوج من أحمد رشدي الضابط السابق والذي أصبح يعمل في السلك الديبلوماسي لسبب بسيط جداً ، هو إنها من مكونات عصر لم يعد يعرف قيمة سوى المادة.ويهاجر شوقي بعد تخرجه

إلى دول النفط بعد سلسلة من الاحباطات والهزائم المتلاحقة بحثاً عن بلاد يحتمي به من فشله ونفسه ، وسعياً إلى دفء المال بعد أن بطل دفء المشاعر .

وتحدث الهزيمة العسكرية عام ١٩٦٧ ، وتتخبط القيادات ، وتضطر إلى اقالة بعض كوادرها ، فيصبح أحمد رشدي بلا عمل في بلد ضاعت ملامحه ، وبدأ كل من فيه ينظر إلى نفسه بعين الاتهام .

وفي وسط هذه المتاهة ، يضل البعض الطريق ، ويفقده البعض الآخر . يتحول أحمد رشدي إلى سمسار يتاجر بأقوات وأرزاق الناس المجهدين ، وتحاول ليلى أن تنتمي من جديد إلى الطلبة ، عائدة إلى الجامعة ، فيرفضونها . لقد فاتها أنها لم تعد معاصرة لهم بل إنهم يتهمونها بالعمالة لصالح السلطة .

وعندما تتبلور المتاهة ، وتحدث الافاقة،كانت العودة الى الحب بعد التطهر ارهاصاً بانتصارات اكتوبر ١٩٧٣ فيعود أحمد رشدي إلى الجيش ضابطاً جديداً بعد أن تطهر ، ويعود شوقي إلى مصر بعد أن انهى دراسته في الاخراج السينمائي بلندن ميلاداً جديداً يرى بغير عين الماضي ، وتتشوف ليلى المستقبل على ضفاف النيل في بيت صغير سيشهد انتصار الغد هو ابنها الذي تركه زوجها بين يديها على أمل لقاء سعيد دافىء .

* * *

الحدث كما مر بنا بسيط وعادي ، يجمع أطراف الثالوث الشهير الزوج والزوجة والحبيب . وبالرغم من أن الحدث في رواية كرواية

العودة إلى الحب ليس بذي أهمية ، إلا أن الكاتب نجح في أن يحركه على أكثر من محور . فهو أولاً على مستوى الحدوتة حدث له مقوماته البنائية ، ثم أن له محوره الاجتماعي من حيث تناوله لظواهر اجتماعية ارتبطت بحقبة تاريخية في حياة مجتمعنا . وإلى جانب هذا المحور الاجتماعي هناك المحور النضالي ، الذي يتناول صورة من نضال الانسان مع أنظمة الحكم ، ومع معوقات التقدم الاجتماعي ، ثم هناك المحور الإنساني الذي يتناول نضال الإنسان مع نفسه للتعرف على معوقات التقدم البشري الساعي إلى ارساء قيمة الإنسان .

* * *

لم يلجأ عبد البديع عبد الله إلى أسلوب البناء التسجيلي الذي يقدم تجربة الملاحظ لأحداث خارجية ، في عمله الروائي الثاني « العودة الى الحب » وذلك لاختلاف طبيعة التجربة عن التجربة الروائية التي قدمها في «بيت صغير في المدينة» . فالكاتب هنا مهتم أكثر برصد داخل الشخصية ، وتتبع ردود أفعالها تجاه المواقف . ولما كان هذا لا يتوافر الا بالتعرف على الشخصية في منطقة ما قبل الحديث الملفوظ ، وما قبل الافعال الارادية ، لذلك فقد اختار المؤلف هنا أسلوب تيار الوعي لبناء عمله الروائي .

قسم المؤلف الرواية إلى عدد من الفصول ، سعى في كل فصل إلى تقديم جانب من الحدث يتم تخليقه وتكوينه من خلال رصد وعي شخصية من شخصيات الرواية ومتابعة ما يتم داخل هذا الوعي من استدعاء وحضور ، ومن تعليق ومناقشة ومن تخوف وتبصر .

وقد نجح الكاتب في بنائه لعمله نجاحاً يؤكد بحق أن عبد البديع

عبد الله سوف يكون معلماً بارزاً في الرواية العربية المعاصرة ، حتى لو استمر عطاؤه على هذا المستوى . فالرواية بحق تملك من النضج والفنية ما تفتقر اليه أعمال روائية كثيرة حاولت التعبير عن هذه القضية سواء على المستوى الاجتماعي أم على المستوى السياسي أم على المستوى الانساني .

استطاع عبد البديع عبد الله أن يحقق هذا التفوق في الواقع بفضل احساسه الشعري والدرامي باللغة .

لقد استطاع المؤلف أن يستخدم اللغة طاقة انفعال تثير الانفعال بالموقف وتحركه في صراع درامي . ولعلي لا اتجاوز الحقيقة إذا قلت إنها من الأعمال القليلة التي امتعتني من مجموعة الأعمال الروائية التي اتخذت أسلوب تيّار الوعي في الرواية العربية المعاصرة .

محمد عبد الله عيسى ورواية الخروج

رواية « الخروج » ، هي الرواية الأولى للكاتب محمد عبد الله عيسى ، وتأتي هذه الرواية لتقدم للقارىء ـ على خلاف العادة بالنسبة للعمل الأول ـ كاتباً يملك أدواته الفنية في اقتدار تمكن من خلاله تقديم رؤ يته في تلقائية مقنعة ومؤثرة .

تقدم رواية الخروج دراما سقوط الانسان المعاصر من خلال تجربة الحرب وأثرها على شريحة بشرية تضم المدنيين المهجرين من دائرة الحرب .

وهكذا نعيش مع محمد عبد الله عيسى مع خروجه مأساة عالمه المثقل بالاشباح الكابوسية التي تركب سحابة البارود فتمطر السواد والرماد على أبرياء المدينة ، فنسمع معه أبواق الرحيل والهجرة ، في كل اتجاه . « عليكم مغادرة المدينة . فقط . ارحلوا . اهربوا . لا يهم المتاع . الذهب . الفضة . فهناك تولدون من جديد » .

ونتعثر معه في الاشلاء تحت الوهج الأزرق المكفهر . أشلاء أحياء وأشلاء موتى .

وينفجر الصراخ يهز وجدان العالم .

ويسقط الانسان في دراما الحرب ، ضعيفاً مثقلاً بالاحزان ، ويسقط الثلاثيني الحي الشهير بالاسماعيلية جريحاً تحت دانات المدفعية الثقيلة وقذائف الجو .

ومع السقوط ، تبدأ المأساة ، عارية دامية تفضحها الطلقات الكاشفة في المدينة ، ويفضحها الانسان في رحلة التهجير .

يموت من يموت في المدينة ، ويرحل أبناء الخوف والدمار ، رفاق المحنة باسم جديد هو « المهاجرون » . وبين الظلام والموت ، تتحرك العربة بالرفاق يحدوها الأمل والهروب بين القذائف التي تتسابق في اللحاق بهم ، وبين العربات التي تقتل العربات في المقدمات . فعندما يسيطر الموت وتنتشر رائحة الدم ، فلا شيء يهم . فالزحف البشري الذي يفرش الأسفلت يدوس بقدميه كل من يسقط . لقد جردتهم المحنة من عقولهم ، فالكل تحت سحابة الخوف أخرس . اليوم لا عرض ، ولا طلب في ناموس حياتهم . وبين العراء والحفاء يتدثر المهاجرون بالذهول .

وتكتمل للمأساة أبعادها في رحلة الغربة ، فتبدو غربة المهاجرين تعرية ادانة يقدم من خلالها الكاتب شهادة معاصرة لفنان عاش وجدان عصره ، ورأى من موقف المسئولية أن من واجبه على الأقل أن يثبت شهادته في وجه هذا المحتوى الحضاري .

يستخدم محمد عبد الله عيسى التعرية المادية في روايته الخروج ببعديها المادي والنفسي . ففي العراء المكشوف في احدى القرى ،

ينتهي المطاف بالمهاجرين أو المهجرين . وفي هذا العراء المكشوف ، تتكشف عورات الانسان بلا حياء . فهذا زمن الحرب ، وفي زمن الحرب كل شيء مباح .

وامعاناً في التعرية ، تسجيلاً لمأساة الانسان ، يسقط الأمن والامان ، ويستغل الانسان الانسان .

في قرية المهجرين ، تسير الحياة سيرتها الطبيعية ، لم تأبه لمعاناة هذه الحفنة من البشر التي خضعت وحدها لقانون المأساة دون ذنب جنته ، الا ذنب الصفة . ويستغل خفير القرية ـ وهو على ما يرمز إليه من رمز للمحافظة على الأمن والسلام ـ يستغل هذا الخفير ظروف المهجرين هذه فينتهك حرمتها . وتحمل الضحية سفاحا . وعندما تنتشر الفضيحة ، يتعرض المهجرين لمحاولة اعتداء وحشية من أهل الجاني الذين يكتفون في النهاية بنفي الضحية وأبيها . وهكذا يستسلم المهجرون فيتنصلوا عنها .

والكاتب لا يكتفي بهذا ، بل يجعل المهجرين ، ضحايا الحرب بالصدفة ، وضحايا الظروف في هجرتهم الاجبارية هذه ، يجعلهم الكاتب يشاركون القرية فرحها بعرس الخفير على فتاة لها أهل وبلدة ، لم تدهمها الحرب بالصدفة ولم تعر محتواها .

والموضوع كما هو ملاحظ ، ليس جديداً على الأدب الروائي فقد شاعت هذه الرؤية في أغلب الأعمال التي صدرت في الغرب متأثرة بالحرب العالمية الثانية وفي أعقابها عند همونجواي الامريكي وعند مورافيا الايطالي ، ولكنه جديد على الأدب العربي ، الذي هز وجدانه حروبه مع اسرائيل ، ورحلة الصراع الدموي التي بدأت منذ عام ١٩٤٨ .

وبرغم أن رحلة الصراع العربي الاسرائيلي ، طويلة الى حد ما ، فانها في الواقع لم تؤثر في الأدب الروائي الا متأخراً ، وعلى وجه التحديد بعد هزيمة ١٩٦٧ . فالملاحظ أن هذه الهزيمة فقدت كلية على رنة الانفعالات الحماسية المشبوبة ، وبدأت الاجيال العربية الجديدة تنظر إلى الأمور نظرة عقلية متفحصة لها أبعادها الانسانية .

ورواية الخروج لمحمد عبد الله عيسى ، واحدة من تلك النظرات الفعلية المتفحصة . أراد من خلالها المؤلف أن يطل على الحرب كمأساة انسانية لها أبعادها ونتائجها التي يمكن أن تفرض على الآخرين بالصدفة .

لم يهتم محمد عبد الله عيسى في روايته بالشخصية المحورية وإنما اهتم بالجماعة ، جاعلاً البطولة الحقيقية للخراب والدمار في الخارج وأثره في تعرية وتدمير الداخل .

هكذا أدمج المؤلف كل عناصر العمل في وحدة واحدة ، أخذ يتحرك بها ويحرك المأساة من خلالها تحريكاً أفقياً يلح جاهداً لتأكيد الاحساس بالمأساة .

وعندما تنتهي أحداث الرواية تكون شهادة الرائي قد اكتملت معالمها صرخة احتجاج في وجه هذا المحتوى الحضاري للانسان المعاصر .

وبرغم أن رواية الخروج ، هي الرواية الأولى لمحمد عبد الله عيسى ، الا أن الرواية ، كما قلت ، تكشف عن كاتب يملك باقتدار أدواته الفنية . لقد استطاع المؤلف أن يقيم بناء روائياً ناضجاً ، تمكن من

خلاله السيطرة على رؤ يته وطرحها ومناقشة جوانبها ، وجعلك شريكاً متورطاً في أحداثها ومأساتها بالتالي .

فمن خلال مشاهد متوترة ، اجتهد الكاتب في أن يجعلها تمثيلاً موضوعياً للازمة التي يطرحها الموقف ، من خلال هذه المشاعر ، تحركت رؤ ية محمد عبد الله عيسى نامية متطورة . ولذلك فالنمو هنا في هذه الرواية ليس نمواً في الشخصيات ولا في الأحداث وإنما هو نمو في الاحساس بالموقف أو الرؤ ية .

لقد سيطر الذهول والدهشة والمباغتة على الشخصيات والأحداث فجمدت ، وبقي لنا الاحساس بالرؤ ية . هذا الاحساس الذي يتكشف تدريجياً مع مشاهد الرواية ، حتى يصل إلى قمة ذروته في حفل العروس الذي شارك فيه المهجرون وهم يجترون أحزانهم التي لم تعد تهم أحداً ، وينتهي مع تشوف الأمل في عثور سليمان على نصر زوج أخته الغائب المفقود .

ومن خلال لغة حادة الايقاع متوترة متشنجة ، تتداخل الأصوات في رواية الخروج . أصوات من الميراث الديني وأصوات من الأغاني الشعبية ومن الأغاني المعاصرة ، وأصوات الناس ، وأصوات الحرب . وكل صوت من هذه الأصوات استحضار ذكي من المؤلف لتقديم مكونات الاطار الحضاري المعاصر من ناحية ، ولايجاد أكثر من صوت يتعاون مع صوته في توضيح شهادة الادانة الموجهة إلى هذا الاطار الحضاري من ناحية أخرى .

هكذا استطاع محمد عبد الله عيسى أن يؤكد من خلال عمله الأول هذا ميلاداً متكاملاً لروائي واعد حقاً ، ستثبت أيامه المقبلة تفوقاً غير عادي لكاتب غير عادي .

الفهرس

دراسات وابحاث

١ ـ لغة الشعر العربي الحديث ط. أولى ١٩٧٩
٢ ـ اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث ط. أولى ١٩٧٩
٣ ـ في مصادر التراث العربي ط. أولى ١٩٨٠
٤ ـ مقالات في النقد الأدبي ط. أولى ١٩٨١
٥ ـ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ط. أولى ١٩٨٢
٦ ـ في الأدب العربي المعاصر ط. أولى ١٩٨٤

مجموعات قصصية :

١ ـ رحلة منتصف الليل ١٩٦٥
٢ ـ اليتيم ١٩٦٧
٣ ـ ايقاعات حزينة من زمن الموت ١٩٨٢
٤ ـ مشاهد من عام الغربة ١٩٨٤